Reynaldo Dos Santos

istoria artei portugheze

Editura Meridiane

Reynaldo Dos Santos

Istoria artei portugheze
Prefaţă de
JOSÉ CAMÓN AZNAR
Traducere de ANDREI IONESCU
EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1976
REYNALDO DOS SANTOS
Historia del Arte Portugués
Editorial Labor, S.A. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Rio de Janeiro-México-Montevideo 1960

Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane

Pe copertă:

Maestrul retablului Vieţii lui Santiago Prima jumătate a secolului XVI «SFÂNTA FECIOARĂ ÎNFĂŢIŞÂNDU-SE UNUI MAESTRU AL ORDINULUI SANTIAGO» (detaliu) Muzeul de artă veche din Lisabona

NOTA EDIŢIEI ROMÂNEŞTI

Situată la extremitatea sud-vestică a anticei România ca un «balcon suspendat deasupra infinitului», Portugalia a cunoscut un destin istoric, cultural şi artistic tulburător. Destinul culturii şi artei sale, potenţat de sensibilitatea profundă a unui suflet etnic specific, consună în tensiunea creaţiilor spiritului – chiar dacă n-ar fi să numim decât acel pol meditativ-filosofic *saudade* al conştiinţei culturale portugheze atât de asemănător cu românescul *dor* – cu cele mai înalte rezonanţe ale gândului şi alcătuirii culturii noastre.

Dar nu numai atât. Contrar unor concepţii eronate care minimalizau capacitatea de creaţie a unor popoare, arta portugheză, ca şi alte manifestări ale unor arii culturale şi etnice restrânse, îşi are aportul ei incontestabil la patrimoniul cultural universal.

Arta şi pictura portugheză, considerate pe nedrept de către unii cercetători ca nişte variante provinciale ale artelor flamande sau spaniole, demonstrează, dimpotrivă,

o originalitate în desen, compoziţie, tehnică şi culoare care exprimă o sensibilitate specifică, de neconfundat. Viziunea artiştilor portughezi, mai puţin minuţioasă decât cea flamandă şi mai puţin aspră decât cea spaniolă, se caracterizează printr-o modalitate particulară de expresie a unui lirism care se extrage din propria sa tradiţie şi îndulceşte şi echilibrează crudele aspecte ale vieţii.

Echilibrul artei portugheze se traduce mai mult prin întoarcerea melancolică spre sine decât prin manifestări exterioare, ceea ce-i conferă o conştiinţă a responsabilităţii în faţa lumii şi oamenilor.

Această conştiinţă a personalităţii răspunzătoare de actele sale a fost formulată în special de pictură cu o forţă de caracterizare egalată doar de acuitatea neliniştită a căutărilor formale din arhitectură, Viziunea despre lume şi om a picturii portugheze avea să se traducă în semn pictural printr-o serie de motive, ca de pildă cel al oceanului care l-a făcut pe Eugenio D'Ors să vorbească despre o «anumită *duioşie oceanică* nu mai puţin elocventă în realitate decât *duioşia atmosferică* a lui Rembrandt»

şi de inventarea unor anumite nuanţe de verde, «înzestrate înainte de vreme cu toată melancolia, cu întreaga *saudade* care avea să aducă picturii moderne clarobscurul»…

Arta portugheză în general nu realizează însă doar cuceriri în domeniul plasticii; la fel de importante sunt cele pe care le realizează în explorarea fiinţei umane gândită drept ax unic al universului. Prin intermediul artei şi picturii portugheze omul se defineşte înainte de toate drept un individ conştient şi răspunzător, trăsături prin care se caracterizează de fapt spiritualitatea modernă.

Pornind de la aceste considerente, Editura Meridiane publică în cadrul seriei «Arte şi civilizaţii» a colecţiei «Biblioteca de artă» această carte consacrată artei portugheze din dorinţa de a contribui la o mai bună

cunoaştere de către publicul larg a tezaurului de valori spirituale şi artistice al tuturor popoarelor, la încadrarea creaţiilor lor artistice şi culturale într-o relaţie dialectică ţu noţiunea de universalitate.

Alăturându-se celorlalte lucrări publicate până acum în cadrul colecţiei – cum sunt, de pildă, «Civilizaţiile vechiului Orient», «Civilizaţia veche a Iranului» sau «Istoria artei italiene», pentru a ne limita doar la ultimele apariţii – cartea de faţă demonstrează o dată în plus faptul că toate popoarele dispun de reale calităţi spirituale, fiind capabile să îşi reprezinte lumea într-un anumit sistem de simboluri şi valori purtător de categorii etice şi estetice cu dimensiuni profund umaniste.

PREFAŢĂ

Numai stăruinţele afectuoase ale distinsului meu prieten Reynaldo Dos Santos mi-ar putea scuza îndrăzneala de a fi luat pana în mână pentru a prefaţa cartea unei personalităţi iberice de mărimea domniei sale. Putem spune că puţine ţări se bucură de prezenţa unui istoric al artei care să fi contribuit prin studii atât de numeroase, decisive şi strălucite, la cunoaşterea artei din patria sa. Şi aceasta poate fiindcă preocupările sale depăşesc simplul pozitivism al datelor istorice. Nu am de gând să mă refer aici la vastele sale cunoştinţe în domeniul medicinei şi al ştiinţelor biologice, care i-au adus o faimă mondială bine întemeiată, ci la aceste nelinişti spirituale care, sprijinindu-se pe o mare sensibilitate şi pe un avântat zbor al gândului, îi îngăduie să descopere aspecte universale de un umanism profund în arta lusitană. Nu putem uita studiile sale, întotdeauna pline de miez, asupra esteticii portugheze, în care valorifică marea, cu zările ei necuprinse, cu ţărmurile ei de curând descoperite, cu formele ei vii şi concrete de scoici, tachelaje, vele şi furtuni, pentru a explica înţelesul faustic al artei portugheze, şi în care Renaşterea, atât de deosebită, prin realismul ei, de cea italiană, este privită ca opera unor oameni ce au străbătut oceanele. în toate aprecierile sale, până şi în cele mai stricte referinţe documentare, se simte întotdeauna o adiere de poezie, ba chiar, aş putea spune, fiorul unei nelinişti metafizice, care îi impregnează toate lucrările cu un sens transcendent şi cu o elevaţie intelectuală.

Când se va scrie peste ani istoria artei portugheze, se va face negreşit distincţia dintre perioada de până la Reynaldo Dos Santos şi perioada de după el. Fiindcă el ne-a limpezit marile probleme ale artei sub toate aspectele. Putem spune că abia după apariţia lucrărilor sale arta

portugheză ne apare în toată plenitudinea ei. E posibil să se ivească necesitatea unor modificări de date cronologice, ori vreo *interpretare nouă ca urmare a ideilor noi. Dar se poate afirma că,* în *aspectele ei fundamentale, această artă, cu toate formele de relief, a fost definitiv consolidată şi delimitată în individualitatea ei precisă şi în inspiraţia ei naţională autonomă de către Reynaldo Dos Santos. în fiecare an, acest neobosit cercetător oferă lumii câte un volum impunător asupra diferitelor aspecte ale artei portugheze. De la arhitectura romanică până la picturile lui Columbano, de la solemnitatea structurilor manueline, care ne apar ca nişte corăbii împotmolite, acoperite de natură şi de oameni, până la artele industriale, producătoare ale unor opere anonime de artizanat, cum ar fi plăcile de faianţă, toate faţetele şi particularităţile acestei arte au fost nu numai studiate de el, dar şi eternizate în cărţi de certă valoare.*

Avem chiar aici, în această carte publicată de editura Labor, un rezumat al viziunii sale despre arta portugheză, şi trebuie să spunem celor care o vor citi, pentru a nu rămâne cu o impresie greşită, că această lucrare, deşi perfectă în concizia ei, reuşind să ne înfăţişeze limpede şi cu trăsături precise personalitatea acestei arte, nu este totuşi decât un reflex al monumentalelor sale opere cu privire la diferitele ei aspecte particulare. Pentru cine vrea să pătrundă tainele originalităţii atât de puternice şi solitare a formelor portugheze, această carte nu este decât o introducere şi un imbold pentru a cunoaşte celelalte lucrări capitale publicate de Reynaldo Dos Santos. Şi totuşi, cititorul va afla aici ideile fundamentale ce configurează personalitatea artei portugheze. Cum putem dezlega misterul acestei arte care, ivită într-un colţ al Europei, îşi întinde braţele şi îşi proiectează idealurile spre cele mai îndepărtate ţări, de unde primeşte sedimente exotice de o stranie frumuseţe?

Autorul atrage atenţia asupra caracterului bizantin al bisericii din Montelios, care îşi găseşte referinţa cea mai apropiată la Ravenna. în împrejurimile oraşelor Braga şi Coimbra se înalţă un grup de biserici romanice în care influenţa artei din Auvergne şi Santiago de Compostela nu înăbuşă, totuşi, originalitatea acestei arhitecturi de mare forţă, de o sobră monumentalitate şi de o asemenea bogăţie de construcţii încât, aşa cum spune Dos Santos, numai între Douro şi Minho, ordinul cistercian a înălţat o sută unsprezece construcţii monastice. Ca întotdeauna, interpretarea vibrantă a lui Reynaldo Dos Santos se iveşte şi aici, suprapunând peste tehnicile de construcţie, singurele de care ţin seama de obicei istoricii de artă, emoţia profundă şi un sentiment de caritate corespunzătoare sufletului unui popor de păstori şi marinari. Forţa şi simplitatea acestei arte romanice pătrund până în secolul al XIII-lea, dar le întâlnim mai înainte la Alcobaça, mănăstirea cea mai frumoasă şi monumentală a Ordinului bernardin, în care bolţile se succed parcă în ritmul monocord al unei rugăciuni fără sfârşit. Iar ca expresie a stilului gotic avem biserica din Batalha, care este mai mult decât un templu de închinăciune. Este simbolul unei naţiuni care dobândeşte plenitudinea conştiinţei sale istorice. Tot ce este mai expresiv în arhitectura gotică se află plăsmuit aici. Exteriorul este împănat de săgeţi şi pinacluri cu siluete extrem de delicate, ferestrele sunt împodobite cu ornamente geometrice fluide şi complicate totodată, iar interiorul are o simplitate de o mare eleganţă. Pentru descrierea acestui monument Reynaldo Dos Santos găseşte imagini poetice impresionante, ca bunăoară în interpretarea frunzelor de la baza coloanelor, ce i se par «căzute de sus, când s-au scuturat capitelurile înflorite».

Explozia arhitecturii portugheze culminează în stilul manuelin, căruia Dos Santos i-a închinat o carte

fundamentală. Aici se îmbină pasiunea patriotică şi cea artistică. Dragostea pentru gloria ţării sale, pe atunci la apogeul grandorii, şi revelaţia unei arte stranii, opulente şi baroce, apare atât de legată de gloria lusitană şi, pe de altă parte, atât de originală şi de izolată de curentele artistice contemporane, încât Reynaldo Dos Santos spune că poate fi numită «stilul descoperirilor maritime». Ne atrage atenţia apoi că nu întreaga artă din epoca domniei lui dom Manuel este specific manuelina, fiindcă există spre sfârşitul ei câteva contribuţii spaniole – influenţe plater eşti – şi franceze de tip renascentist, care, chiar dacă se amestecă foarte strâns cu temele manueline, constituie forme hibride. Pentru delimitarea acestei arte, lucrările lui Dos Santos, începute încă din 1922, aduc lămuriri hotărâtoare. Lui i se datorează reabilitarea personalităţii celor doi fraţi Arruda, Diego şi Francisco. La aceste nume trebuie să se adauge neapărat alte câteva, cum ar fi Boitaca şi Mateus Fernandes.

Cel dintâi, în ordine cronologică, este Boitaca.

El a făcut acele coloane răsucite care, ca nişte frânghii uriaşe, susţin bolţile catedralei din Setúbal. Regele Manuel îi încredinţează în 1497 înălţarea mănăstirii Ieronimilor. într-o fericită contopire, apar pe pilaştrii săi reliefurile platereşti ale spaniolului Juan del Castillo. Dar în galerie, «cea mai frumoasă din lume» întreaga strălucire cosmică a artei manueline, cu sferele armilare şi crucea Ordinului lui Hristos, se desfăşoară cu un fast sporit de scenografia impresionantă a părţii deschise a galeriilor. Mâna lui Boitaca se simte şi în «capelele imperfecte» ale mănăstirii din Batalha, deşi acestea au fost începute de Mateus Fernandes. Toate giuvaierurile parcă s-au adunat pe frontispiciul acestui ansamblu, cioplit cu fantezia delirantă a unui bijutier oriental. De multe ori l-am auzit pe Reynaldo Dos Santos, în *faţa acestui ansamblu, comentând caracterul simbolic al*

acestor capele, care au rămas neterminate, asemeni regatului lui dom Manuel şi artei care-l reprezintă. Expresia cea mai intensă a acestei arte o constituie operele lui Diego de Arruda de la mănăstirea Jesus din Tomar. îndeosebi ferestrele cu o decoraţie tumultuoasă, unde se iveşte întreg misterul mării, sub înfăţişarea unor vele umflate de vânt, cu parâmele întinse, cu nodurile simbolice, cu marile valuri stilizate, producând o impresie de dinamism înspăimântător. Şi toate acestea într-un relief puternic de o mare plasticitate. Reynaldo Dos Santos a restabilit paternitatea lui Francisco de Arruda asupra Turnului Belém, impunător şi solemn, cu gheretele lui încununate cu felii de portocale şi globuri, care evocă atât de bine Africa.

Artişti francezi ca Nicolas de Chanterenne şi spanioli ca Juan del Castillo y Torr alva aduc o Renaştere care opreşte avântul dionisiac al artei manueline. Şi această Renaştere nu este numai un reflex al Renaşterii din ţările vecine, ci posedă o puritate clasicistă care aminteşte uneori de Bramante, alteori de Palladio, vizibilă în operele lui Diego de Torralva. Iar la sfârşitul secolului al XVI-lea, datorită lui Filipe Tercio, Portugalia se îmbogăţeşte cu o serie de construcţii monumentale care vestesc Barocul. Reynaldo Dos Santos a atribuit acestui arhitect clădirea actualului Muzeu din Coimbra.

Nu ne putem extinde comentariul la arta barocă aşa cum o înfăţişează autorul acestei cărţi. Dar ţinem să semnalăm diferenţa dintre arta secolului al XVI I-lea, specific portugheză, şi cea din secolul al XVIII-lea, cu influenţe străine, în primul rând italiene, de sub domnia lui dom João al V-lea, al cărui gust pentru fast era satisfăcut de aceşti maeştri. Să amintim de o influenţă pe care cel dintâi a observat-o Dos Santos: aceea exercitată de faţadele romanice asupra structurilor baroce din marile arhivolte. Fastuozitatea, plenitudinea ornamentală, acest

ocean de aur ce pare că învăluie bisericile baroce portugheze, are un avânt emoţional foarte ambiţios, care nu e străin de inspiraţia atât de totalizatoare a artei manueline.

În istoriografia artistică europeană se pot semnala printre cărţile fundamentale cele două mari volume pe care Reynaldo Dos Santos le dedică sculpturii din Portugalia. Toate statuile importante sunt adunate aici, şi Dos Santos remarcă printre formele care ţin de stilurile contemporane, trăsăturile capabile să definească aceste imagini drept specific portugheze. în secolul al XI V-lea, aşa cum spune autorul acestei cărţi, Portugalia şi Catalonia sunt principalele centre ale creaţiei plastice din Peninsula Iberică. Această tendinţă barochizantă a artei portugheze îşi află una dintre cele mai frumoase expresii în mormintele lui dom Pedro şi doña *Inès de Castro de la Alcobaça.*

Două curente, după părerea lui Reynaldo Dos Santos, se îmbină în sculptura secolului al XV-lea: unul izvorăşte de la Batalha; altul, de la Coimbra.

Un manierism cu linii foarte simple, cu un anumit caracter arhaizant şi o monumentalitate rudimentară, iată trăsăturile sale caracteristice. Arta aceasta se fragmentează în grupe regionale, ca în statuile ieşite din atelierul lui Diego Pires cel Bătrân. E o artă de un realism aproape rural şi direct.

Sculptura manuelină e inseparabilă de arhitectură. Ba chiar putem spune că această arhitectură are o expresie plastică care constituie accentul ei cel mai specific. Pentru epoca Renaşterii semnalăm studiul recent pe care l-a închinat Reynaldo Bos Santos sculptorului francez Hodart, statuilor apostolilor de la Muzeul din Coimbra, cu capetele lor dramatice şi expresiile chinuite. Cel mai mare sculptor al acestui moment, studiat de autorul nostru, este Nicolas Chanterenne, de la care se

păstrează un număr important de opere, faţade, morminte şi altare. Creaţia lui Chanterenne de la Évora a fost identificată de Dos Santos în 1921. Datarea ei precisă ne ajută să ne formăm o idee despre evoluţia acestui sculptor cu formaţie italiană şi străin de esenţa artei portugheze. Urme mai adânci în arta Portugaliei a lăsat Jean de Rouen, a cărui viziune picturală a formelor şi dulceaţa modelării le face foarte reprezentative pentru această fază a Renaşterii.

În epoca barocă există o interferenţă de influenţe cu Spania. Şi dacă ţara noastră îi împrumută gustul pentru policromie şi dinamismul veşmintelor şi atitudinilor, Portugalia ne trimite pe unul din marii sculptori ai secolului al XVII-lea spaniol, pe Manuel Pereira, care, cum spune Dos Santos, imprimă emfazei spaniole o mai mare sobrietate şi o nobilă tradiţie de demnitate. Nu putem să nu pomenim două ansambluri care apar foarte bine reliefate în cartea lui Dos Santos: statuile de călugăriţe de la mănăstirea Arouca, sculptate de Jacinto Vieira cu neîntrecută măiestrie, ale căror veşminte se revarsă în falduri paralele de o naivitate seducătoare, şi vicleimurile care, trimiţând la numele lui Machado de Castro şi Antonio Ferreira, constituie o dovadă netăgăduită a originalităţii portugheze, asemănătoare cu cea napolitană, chiar dacă în Portugalia aceste înfăţişări ale Naşterii mântuitorului sunt concepute cu mai multă grandoare plastică şi cu un simţ foarte agitat şi chiar eroic al acestor mici forme de teracotă.

Pentru studiul picturii portugheze Reynaldo Dos Santos ne oferă cărţi fundamentale. Dintre ele amintim voluminoasa operă despre *PRIMITIVII PORTUGHEZI şi minunata lucrare exhaustivă, ilustrată cu cele mai frumoase pagini în culori şi un studiu minuţios, în care se evidenţiază figura pictorului Nuno Gonçalves. Studiile sale* despre *Cristóvão de Figueiredo, Maestrul altarului Sfânta*

Auta, Domingos Vieira, Sequeira, şi chiar cele despre Velázquez şi Zurbarán, ne pot da o idee despre predilecţia acestuimare istoric pentru temele picturale.

Pictura portugheză îşi are perioada de maximă strălucire între 1450 şi 1550, şi goticismul ei se prelungeşte în cadrul obişnuitei cronologii renascentiste. Reynaldo Dos Santos împarte acest secol în patru cicluri. Primul e dominat de arta lui Nuno Gonçalves. Cel de al doilea, corespunzător ultimei părţi a secolului al XV-lea, este mai slab sub aspect artistic. Cel de al treilea se caracterizează printr-o puternică influenţă flamandă, iar în cel de al patrulea această influenţă slăbeşte ca urmare a influenţelor artei italiene. Nu se cunoaşte decât o singură operă care a ieşit în mod cert din mâinile marelui maestru portughez: polipticul de la São *Vicente. Şi totuşi, numai cu această pictură, Nuno Gonçalves se situează alături de marii pictori ai lumii. Niciodată nu au fost modelate portrete atât de expresive şi de un realism cu efecte atât de pătrunzătoare. Figurile se înşiruie ca o colonie de corali de individualităţi puternice. Aşa cum spune Dos Santos, polipticul este un «mare poem eroic». Compoziţia şi stilul de modelare îl fac să se deosebească net de pictura flamandă şi de cea italiană a vremii. Tipul său de compoziţie se adaptează la o scară monumentală, şi la aceasta contribuie nu numai desenul puternic şi concentrat, ci şi însăşi culoarea întinsă cu minuţie, cu amploare şi bogăţie de reliefuri. Este pictorul prin excelenţă umanist, şi fiecare din portretele ieşite din mâna lui este un rezumat psihologic.*

Seria maeştrilor portughezi care îi urmează este întinsă, şi operele lor prezintă un interes substanţial. Dintre grupurile cu o configuraţie stilistică proprie, se cuvine să remarcăm şcoala din Viseu, atelierul lui Jorge Alfonso, foarte bine delimitate prin densitatea materiei picturale, temele sumbre şi fundalurile flamande, şi marea

personalitate a lui Cristóvão de Figueiredo, cu un dramatism şi un simţ geometric al compoziţiei foarte bine caracterizate de Dos Santos.

Alături de el se află Garda Fernandes, iar în atelierul lui Jorge Alfonso se formează Gregorio Lopes, cu pictura lui specifică în care întâlnim fundaluri expresive şi pline de o culoare locală de cea mai naivă savoare populară. Şi ca o caracteristică generală a acestei arte semnalăm o atmosferă de lirism şi expresivitate melancolică, care îl depărtează de pictura goticului târziu din Spania.

Contribuţiile lui Reynaldo Dos Santos în domeniul artelor industriale portugheze au fost decisive, fiindcă ne-au dezvăluit mai multe genuri artistice în plenitudinea şi în evoluţia lor completă. încă din 1926 publică studiul despre tapiseriile lui Păstrâna, ale cărui cartoane ar fi putut fi pictate tot atât de bine de Nuno Gonçalves. Contribuţia lui fundamentală şi una din cărţile cele mai erudite şi hotăritoare în domeniul artelor decorative este „AZULEJO-UL ÎN PORTUGALIA", publicată în 1967, în care studiază evoluţia acestei arte oferind o extraordinară bogăţie de exemple şi de repere cronologice în dezvoltarea ei. Ceea ce caracterizează aceste decoraţii de faianţă, spune Dos Santos, este «o viziune monumentală a aplicării», care îmbracă în totalitatea lor zidurile, porţile, ferestrele, partea din mijloc a arcului de la altar şi uneori chiar tavanele şi bolţile. Acest fapt dă interiorului bisericilor multă strălucire, culoare şi o ambianţă luminoasă care constituie una din notele de mare originalitate ale arhitecturii portugheze. Dos Santos vede în această artă a azulejo-ului o expresie decorativă la fel de importantă ca frescele din Italia şi tapiseriile din nordul Europei, şi semnalează legătura dintre această artă şi cea care se cultivă în Spania în secolul al XV-lea. Trecând la alte epoci, remarcă o influenţă orientală în secolul al XVII-lea, provenind de la covoarele persane, cu unele referiri la

ceramica din Olanda, şi o renaştere în secolul al XVIII-lea, cu noi teme, compoziţii grandioase şi chenare smălţuite, care seamănă cu cele ale covoarelor.

Această carte despre arta portugheză, aşa cum va putea aprecia şi cititorul, nu este decât un rezumat al unei munci uriaşe, consacrate studiului artei lusitane, şi în care nu ştii ce să admiri mai mult, erudiţia copleşitoare, probitatea istorică şi cunoaşterea directă a atâtor *monumente artistice, sau impulsul creator şi poetic care însufleţeşte aceste studii şi le umple de spiritualitate şi frumuseţe*.

JOSÉ CAMÓN AZNAR

ARHITECTURA

I. ARTA PREROMANICĂ ŞI ROMANICĂ

Această carte îşi propune înainte de toate să înfăţişeze în liniile ei esenţiale istoria artei portugheze, care, de fapt, începe cu întemeierea neamului în secolul al XII-lea. Istoria perioadelor anterioare aparţine arheologiei şi artei din Peninsula Iberică. Vom pomeni totuşi cele mai importante monumente romane şi preromanice, pentru că reprezintă strămoşii hispanici ai artei portugheze şi, pe lângă aceasta, pentru posibila lor influenţă în formarea tradiţiilor plastice naţionale.

Dintre monumentele romane, cele mai importante sunt templul din Évora şi ansamblul *Conimbriga* (Condeixa-la-Velha), încă ne dezgropat în întregime, dar care poate fi semnalat ca model al unui oraş roman, îmbogăţit cu mozaicuri remarcabile prin valoarea lor decorativă.

Templul din Évora, despre care s-ar putea spune că e frate cu templul Dianei de la Mérida, mai bine conservat, este un monument hexastil şi peripter care se situează între secolele I ŞI III. Trunchiurile de coloană striate şi postamentele pe care stau sunt de granit, iar capitelurile corintice, de marmoră; materiale care se găsesc din belşug

prin partea locului, şi de aceea pot fi întâlnite frecvent împreună în arhitectura de mai târziu, ca bunăoară în Évora din epoca manuelină (Loios). Este fără nicio îndoială unul dintre cele mai frumoase temple romane care se păstrează în Peninsula Iberică.

Foarte puţin numeroase sunt bisericile preromanice în nordul Portugaliei. Totuşi, cea din Balsemão, vizigotă, cea din Montelios, bizantină, şi cea din Lourosa, mozarabă, reprezintă în mod strălucit modalităţile preromanicului hispanic.

Balsemão (în apropiere de Lamego) este o biserică vizigotă din secolul al VII-lea, cu structură de bazilică, chiar dacă modificările pe care le-a suferit în secolele XIV, XVI ŞI XVIII au deformat mult înfăţişarea ei originară. Intrarea strâmtă în absidă e schimbată astăzi prin înălţarea arcului maur, şi cele două coloane libere, aşezate de o parte şi de alta, au capiteluri clasice şi brâie în stil local.

Lourosa este o biserică mozarabă, clasificată astfel mai de mult de Gómez Moreno, datată în 920 şi restaurată de curând.

Biserica São Fructuoso, din Montelios, este exemplarul cel mai remarcabil al artei bizantine din Peninsula Iberică, şi de aceea merită un studiu special. Clasificarea ei şi epoca în care a fost înălţată au constituit o problemă şi mult timp au fost obiectul unor controverse între istoricii de artă. Astfel, Manuel Monteiro o consideră monument mozarab din secolul al X-lea, în timp ce majoritatea specialiştilor în arta preromanică din Spania o consideră vizigotă în ceea ce priveşte epoca şi bizantină ca stil. Iniţiativa construirii ei este atribuită abatelui Fructuoso (656 – 665), care a poruncit să fie înălţată pentru a-i sluji drept capelă funerară. Înfăţişarea dintâi a bisericii São Fructuoso ne este cunoscută astăzi datorită resturilor care s-au mai păstrat din ea, restaurărilor

recente şi mai ales descrierilor făcute de cronicarii din secolele XVI, XVI ŞI XVIII, ca bunăoară João de Barros (1549), frei Manuel de Monforte (1696) şi frei Francisco de Santiago (1762). Astăzi structura primitivă a fost într-o oarecare măsură transformată prin implântarea unei biserici baroce, cu care capela vizigotă a rămas în legătură. Planul era în cruce greacă înscrisă cu abside şi arce maure la fiecare 19 extremitate. Fiecare braţ se termina printr-o cupolă, dintre care se remarcă cea mai mare, de pe transeptul central, încă bine conservată, făcută din cărămizi şi aflată deasupra arcelor maure. Cele patru arce care mărginesc transeptul central, prin afinităţile lor cu arta bizantină din epoca lui Justinian, îndeosebi din Ravenna, constituie unul din elementele cele mai sugestive ale acestui monument. Sunt arce triple, maure, cel din mijloc mai mare decât cele laterale şi toate încadrate într-un arc mare, tot maur, şi sprijinite pe coloane de marmură cu capiteluri clasice.

O friză, cu aceeaşi decoraţie corintică, prelungeşte capitelurile de-a lungul zidurilor printr-un brâu continuu, şi frunzele de acantă de pe capiteluri sunt sculptate şi cizelate cu o măiestrie rară, cu modele vizigote peninsulare. La început, de-a lungul fiecăruia din braţele crucii existau coloane, douăzeci şi două în total, deasupra cărora se înălţau micile cupole. În exterior, braţele dreptunghiulare sunt decorate cu arce rotunde şi în formă de mitră, aşezate pe un suport de tip clasic; ornamentele de marmură foarte numeroase constau din frânghii împletite şi frunze de trifoi în semicercuri. Cornişa lanternei centrale decorată cu o serie de mici arce maure şi triunghiulare, iar în timpan câteva ferestre îngemănate luminează interiorul. Materialul folosit pentru ridicarea bisericii este granitul, sculptat cu fineţe, iar frizele decorative sunt, în general, de marmură.

Dacă acceptăm ipoteza conform căreia a fost

construită de São Fructuoso, ar aparţine cronologic celei de a doua jumătăţi a secolului al VII-lea adică epocii vizigote. Dar planul ei în cruce greacă, cu arce oarbe în exterior, acoperişuri în formă de cupolă, supleţea proporţiilor, marele arc maur ce învăluie arce triple şi caracterul capitelurilor şi frizelor corintice, bine lucrate şi cizelate, sunt trăsături caracteristice pentru arta bizantină mai curând decât pentru arta vizigotă.

De aceea a fost comparată cu mausoleul Galei Placidia din Ravenna, şi Gómez Moreno a spus că São Fructuoso «este exemplarul nostru cel mai caracteristic pentru tipul bizantin pătrat».

În sudul Portugaliei, la Beja, vechea biserică a Sfântului Amaro era o bazilică latino-vizigotă din epoca strălucită a urmaşilor Sfântului Ap rigió, al cărei plan cu trei nave poate fi încă recunoscut, şi ale cărei capiteluri, clasice mai mult sau mai puţin alterate cu abace troncopiramidale, arată limpede că a fost construită în perioada vizigotă.

Din resturile sculpturilor preromanice mai importante păstrate în Portugalia merită să amintim sarcofagul paleo-creştin din marmură al catedralei din Braga (secolul V?) cu stindardul imperiului roman pe o faţă şi un turn proeminent pe cealaltă parte, şi cele două lespezi de mormânt de la Dume, din secolele VIII-IX, pe care sunt înfăţişaţi cei patru evanghelişti, şi capetele animalelor simbolice. După stilul şi delicateţea cu care sunt sculptate, s-ar spune că sunt bizantine.

Nu vreau să închei aceste scurte însemnări despre arta preromanică fără a aminti numeroasele plăci, pilaştri şi coloane în stil vizigot care se păstrează în muzeele din Lisabona, Elvas şi mai ales Bej a, dintre care multe dovedesc clare afinităţi cu cele din muzeul din Mérida. Există un inventar destul de complet al acestor resturi de artă vizigotă, făcut de Virgílio Correia.

*

Problema originilor artei romanice în Portugalia e mai puţin complexă decât în Spania. Arhitectura romanică a pătruns direct în ţara noastră, sub influenţa artei din Auvergne şi Languedoc, adusă de preoţii şi artiştii francezi, în catedrala veche din Coimbra unii cercetători au văzut influenţa celei din Santiago de Compostela, considerând-o un model simplificat al acesteia; dar o inspiraţie directă după catedrala *galiciana* ni se pare foarte îndoielnică, fiindcă în înfăţişarea catedralei din Coimbra nu pot fi surprinse câteva din trăsăturile esenţiale pentru cea din Galicia. Astfel, catedrala veche nu are nartex, nici deambulator sau navă absidială, 21 nici mulţimea navelor din corpul central şi din transept. Aceste caracteristici ale catedralei din Santiago de Compostela nu se întâlnesc nici la Braga, la Coimbra, la Lisabona şi la Porto, pentru a nu pomeni decât catedralele din secolul al XII-lea. Nu trebuie să uităm, pe de altă parte, că unii din episcopii diocezelor cuprinse în ţinutul dintre Minho şi Douro au fost francezi veniţi din Moissac şi Cluny, motiv suficient pentru a explica gustul şi originile artei din catedralele pe care le înălţau. Romanicul a pătruns prin nord şi s-a întins în sud odată cu Reconquista; de aceea, expansiunea influenţei sale apare mai întâi şi se dezvoltă îndeosebi între Minho şi Mondego. Manifestările romanicului în Portugalia sunt în primul rând arhitectonice; temele decorative sau sculpturale ale acestui stil abia apucă să înflorească în capitelurile porticelor şi absidelor; sculptura figurată a faţadelor este foarte rară şi săracă în iconografie simbolică. Cazurile din Braga şi São Pedro de Rates sunt pur şi simplu excepţii. Expresia romanicului dobândeşte personalitate în Portugalia nu prin originalitatea structurii sau a decoraţiei, ci datorită elementelor capitale: materia din care este făcută, granitul, conferă vigoare şi austeritate, iar lumina

valorifică planurile şi volumele.

Dintre catedralele romanice, cea din Braga, de la începutul secolului al XII-lea, este cea mai veche. Calitatea ei de primat ne explică faptul că iniţiază romanicul portughez. A fost construită în timpul stăpânirii contelui dom Henrique; ridicarea ei a început prin osârdia Sfântului Geraldo (10961109), şi în 1110 lucrările erau foarte înaintate; cu toate acestea, în 1128 încă nu era terminată. Era o bazilică ţu trei nave, cu absidă şi fără navă absidială. Astăzi nu se mai păstrează decât o parte din porticul principal şi porticul lateral, admirabil decorat cu motive geometrice.

Coimbra, centru politic, aşa cum Braga era centru religios, a fost un alt nucleu al artei romanice. Dintre numeroasele sale biserici din secolul al XII-lea, în mare parte dispărute, câteva pot fi datate cu siguranţă: São João de Almedina, din 1129; Santa Cruz, întemeiată în 1131; catedrala veche, a cărei fundaţie a fost motivul mai multor controverse, de la jumătatea secolului al XII-lea; São Cristóvão, din care a rămas numai o schiţă, din 1169; São Salvador, din 1179; în sfârşit, Santiago, astăzi restaurată în parte şi cu un portic împodobit cu capiteluri fin lucrate, din 1183.

Catedrala din Lisabona este aproximativ din aceeaşi perioadă ca cea din Coimbra (în preajma lui 1160), cu care prezintă strânse afinităţi, în afară de nartexul dintre cele două turnuri, adoptat mai târziu de constructorii catedralei din Évora. La Lisabona, ca şi la Coimbra, au lucrat meşterii Roberto şi Bernardo. Catedrala din Porto şi cele din Viseu şi Lamego sunt mai târzii, de pe la sfârşitul secolului al XII-lea.

Pe lângă puritatea stilului, faptul că nu sunt din punct de vedere cronologic prea depărtate de modelele ordinului cistercian după care se inspiră, cum ar fi Clermont-Ferrand şi alte biserici din Auvergne, face

verosimilă originea franceză a acestor catedrale, a înfăţişării şi structurii lor.

Catedrala din Coimbra este o bazilică ţu trei nave, cea din mijloc mai înaltă, acoperită cu o boltă arcuită în plin cintru şi cu arce de sprijin, iar cele laterale cu bolţi cu muchii, deasupra cărora se află un triforiu, cu boltă în arc subînălţat. Are o absidă cu absidiole şi fără galerie interioară, iar transeptul e acoperit de o cupolă-lanternou pe pandantive. în exterior, zidurile crenelate nu primesc decât o schiţă de contraforturi, şi pe faţadă porticul cu arhivolte în semicerc se sprijină pe pilaştri şi coloane brăzdate de motive geometrice. Unul din compartimentele cele mai frumoase, prin ritmul proporţiilor şi volumelor, îl constituie partea exterioară, care se termină printr-o absidă şi două jumătăţi de absidiole rotunde, precum şi galeria transeptului cu capiteluri fin sculptate. Cupola actuală este din secolul al XVII-lea, decorată cu frumoase plăci de faianţă albastre şi albe.

Catedrala din Lisabona poate fi considerată contemporană cu cea din Coimbra, cu care prezintă mari analogii arhitectonice. Dar Coimbra a precedat Lisabona nu numai în ceea ce priveşte Reconquista, ci şi arta romanică, aşa cum dovedesc bisericile São João de Almedina şi Santa Cruz, care sunt din prima jumătate a secolului al XII-lea. Catedrala din Lisabona, chiar dacă nu este cu mult posterioară cuceririi oraşului (1147), nu a putut fi începută înainte de 1160, data cea mai târzie atribuită construirii catedralei din Coimbra. Analogiile de care pomeneam mai înainte se întâlnesc în planul catedralei: trei nave cu abside şi absidiole, stâlpi în formă de cruce cu jumătăţi de coloane false, bolţi arcuite în plin cintru, cu arce de întărire şi galerie cu triforiu. Dar galeria din Lisabona prezintă diferenţe care dovedesc construcţia ei mai târzie, căci sunt caracteristice pentru un romanic posterior; bunăoară, nartexul, cu două turnuri, o galerie în

partea superioară a navei, în loc de un adevărat triforiu, şi stâlpi şi rosete în crucea transeptului, în locul ferestrelor catedralei din Coimbra. Lisabona reprezintă, aşadar, un romanic mai avansat, care şi-a exercitat influenţa la Évora.

Când luăm în considerare, în afară de catedralele menţionate mai înainte, numărul într-adevăr impresionant de biserici romanice risipite în toate ţinuturile din nordul Portugaliei, de la Minho la Mondego, se iveşte problema clasificării lor după asemănări şi afinităţi. S-a încercat o clasificare după bazinele hidrografice de care ţin, dar, la fel ca şi în Franţa, dacă pot fi găsite biserici care urmează cu fidelitate modele regionale, în schimb multe altele vădesc influenţe mai depărtate, aduse de vreun meşter sau de ordinul monastic care le înălţa. Cronologia, aici ca şi în Spania, nu poate sluji nici ea drept călăuză, fiindcă supravieţuirea prototipurilor sau arhaismelor amestecă în aceeaşi epocă stilurile. Cel mai simplu lucru este să le grupezi după influenţa unui anumit monument sau centru artistic. 24

Astfel, Braga pe de o parte, Coimbra pe de altă parte şi Galicia pentru bisericile din zona de graniţă ne îngăduie să grupăm cea mai mare parte a construcţiilor artei romanice, cel puţin în ceea ce priveşte descrierea lor.

Catedrala din Braga, prin situaţia ei favorizată de primat, a slujit drept sursă, de inspiraţie în ceea ce priveşte temele şi decoraţia simbolică. Bisericile din Arnoso, Unhão, Manhente, São Pedro de Rates, Pombeiro, Vilar de Frades, Rio Mau şi Travanca, ca să nu pomenim decât pe cele mai interesante, sunt o urmare a acestei influenţe. Unele dintre ele, cum ar fi cele din São Pedro de Rates, Pombeiro şi Travanca, sunt biserici cu trei nave, de obicei cu patru travee, transept neproeminent dar bine marcat la faţadă, absidă şi două absidiole rotunde. Faţadele sunt de obicei din arhivolte mai mult sau mai puţin ascuţite pe coloane şi capiteluri, şi timpane cu

mandorlă sau *Agnus Dei*. Rozetele de pe faţadă au ornamente cu cercuri şi contraforturi de o parte şi de alta. Partea din spate este cea mai interesantă prin armonia formelor, ritmul înălţimilor şi gustul decoraţiei. Sunt rotunde, bine împodobite, cu coloane zvelte care urcă până la înălţimea ferestrelor şi chiar până la cornişe. Acestea sunt susţinute de şiruri de modilioane, fie simple, fie sculptate. În interior, arcurile principale sunt în general ascuţite, sprijinite pe pilaştri cu coloane false, chiar dacă acoperişul tuturor acestor biserici e de lemn şi uşor boltit la absidă. Cea mai mare bogăţie decorativă a acestui templu rezidă în capiteluri, de inspiraţie variată, dar toate cu un simţ puternic al volumelor, pe care-l accentuează granitul.

Dintre aceste biserici cu trei nave, cea din Travanca este probabil cea mai veche, iar cea din São Pedro de Rates, cea mai modernă, aparţinând secolului al XIII-lea. Travanca prezintă unele particularităţi care o deosebesc de celelalte biserici de acest fel; astfel, de exemplu, forma lanceolată a arcurilor despărţitoare dintre 25 nave, şi turnul de pază, independent şi crenelat, al cărui portic oferă un interes deosebit prin frumoasa decoraţie cu caracter arhaizant, diferit în mare măsură de cea din biserică. Bisericile de dimensiuni mici, cu o singură navă şi cu absidă semicirculară sau dreptunghiulară, sunt interesante îndeosebi prin porticurile, bogat decorate la timpane, capiteluri şi pietre de boltă; dintre ele amintim pe acelea din Arnoso, Unhão, Manhente şi Vilar de Frades. Rio Mau, datând din 1151, se remarcă prin marea originalitate a capitelurilor, lucrate în granit, cu o varietate şi un simţ plastic impresionante.

Un alt grup cu oarecare omogenitate poate fi alcătuit din bisericile din Paço de Sousa, Roriz, Nossa Senhora de Ourada, Font Arcada, Cedofeita, Paço de Ferreira, São Vicente de Sousa şi São Pedro de Leina. Toate sunt situate

de Manuel Monteiro în zona de influenţă a romanicului din Coimbra, înţelegând prin această denumire nu numai catedrala, ci şi bisericile Santa Cruz, São Cristóvão, Salvador, Santiago, São Pedro şi São João de Almedina, ca să nu pomenim decât pe cele păstrate până în zilele noastre sau care au lăsat vestigii limpezi ale stilului lor.

Din acest grup, Paço de Sousa este singura cu trei nave, împărţită la rândul ei în trei travee, pe lângă cea care îndeplineşte funcţia de transept în partea superioară. Se termină cu o absidă şi două absidiole rotunde. Are transept cu lanternou. Construcţia se sprijină pe pilaştri în formă de cruce, cu coloane nu numai pe laturi, ci şi în colţuri, pe care se sprijină mari suporţi de bârnă. rotunzi. Stilobatul înconjoară zidurile. Arcuri ascuţite susţin draperiile de despărţire ale navelor. Acoperişul e de lemn. În exterior se remarcă la faţadă un portal uşor proeminent cu arhivolte ascuţite, între două contraforturi; o cornişă de modilioane desparte portalul de rozeta cu cercuri şi muluri.

Manuel Monteiro, care şi-a cucerit în istoria artei romanice portugheze autoritatea unui precursor, a acordat o mare importanţă acestei biserici, situând-o în cadrul romanicului din Coimbra şi grup în din jurul ei o seamă de monumente aşezate între văile râurilor Ave şi Sousa, care reprezintă grupul cel mai frumos şi mai desăvârşit ca ştiinţă a construcţiei în limitele acestui stil.

Dintre bisericile cu o singură navă, aproape toate de proporţii elevate şi zvelte, cum sunt, bunăoară, cele din Roriz, Nossa Senhora de Ourada (1245), Font Arcada (din epoca lui dom Dinis), deosebit de interesantă este cea din Paço de Ferreira, care posedă un atriu închis de formă dreptunghiulară şi un portic proeminent cu arhivolte rotunde şi lobate, identic cu porticul casei episcopale din Zamora. Absida este foarte frumoasă; are două travee şi se termină printr-un semicerc format de un mic brâu cu

muluri, care desparte în două niveluri coloanele zvelte cu capiteluri, bazele, de asemenea sunt împodobite cu muluri artistice; aceste coloane limitează segmentele, în care se deschid ferestre cu două arhivolte sprijinite pe coloane mici, oarbe sau lăsând să pătrundă foarte puţină lumină. În interior, structura e poligonală, cu două niveluri de arcade rotunde sau în formă de mitră. La Porto, biserica Cedofeita oferă particularitatea de a fi singura care nu are decât o navă complet boltită.

Aceluiaşi tip îi aparţine biserica Sao Vicente de Sousa, construită în 1222, care, în pofida arhivoltelor rotunde, corespunde prin alte trăsături unui romanic din secolul al XIII-lea. În sfârşit, Cete, mai recentă decât Font Arcada, aparţine tot epocii lui dom Dinis, adică a fost înălţată la sfârşitul secolului al XIII-lea ori începutul secolului al XIV-lea; atât de lungă a fost supravieţuirea aromânicului.

Lângă malul râului Minho, aproape de graniţa cu Galicia, un alt grup de biserici, cum sunt cele din Ganfey, Longos Vales, Sanfins de Friesas, Bravães, Paderne, Romão de Ames şi altele din valea Limei sunt considerate, datorită afinităţilor cu romanicul din Galicia, în sfera influenţei galaice, care este evidentă la unele dintre ele, 27 mai ales în ceea ce priveşte stilul capitelurilor cu animale stilizate, pe lângă obişnuitele motive fitomorfice.

În afară de bisericile cuprinse prin caracteristicile lor într-unul sau altul din grupurile pe care le-am analizat, există altele care prin tipul lor special se depărtează de aceste grupuri; aşa sunt, bunoară, São Martinho de Mouros şi Castro de Avelães (Bragança). Din aceasta din urmă, de la mijlocul secolului al XIII-lea, se păstrează numai partea din spate, care prezintă particularitatea de a fi construită din cărămizi, în stil maur, iar absida şi absidiolele, rotunde, sunt acoperite cu arcade, în trei niveluri, şi toate acestea relevă un simţ plastic care

iradiază din Sahagún. La São Martinho de Mouros mai deosebit este fronstispiciul dreptunghiular, înălţat ca un turn, pe care se altoieşte, mai scundă, unica navă. În interior, prima travee, mai înaltă, corespunde turnului-faţadă; doi pilaştri peristil, uniţi printr-un arc triplu – cel din mijloc mai mare decât cele laterale – o despart de cealaltă travee.

Există puţine abside poligonale în romanicul portughez, dintre care amintim pe cea de la schitul din Paiva, ridicat în 1173.

Influenţa Ordinului Gistercienilor se manifestă la São João de Tarouca (1152), opera arhitectului João Froilac, şi la Salzedas (1167). Amândouă sunt biserici cu o navă centrală acoperită cu o boltă cu arc subînălţat, şi având bolţi în muchie în navele laterale – ca la Fontenayşi rozetă la faţadă, ceea ce dezvăluie un model bourguignon.

Perioadei romanice îi aparţine şi exemplarul, unic în Portugalia, al bisericii Templierilor de la Tomar, alcătuită dintr-un înalt sanctuar octogonal, înconjurat de o navă inelară mai scundă – poligon cu şaisprezece laturi – acoperită de o boltă cu segmente trapezoidale. Această biserică, cu un plan central, inspirată, ca de altfel cea mai mare parte a bisericilor aparţinând Ordinului Templierilor, după templul de la Ierusalim, este de la sfârşitul secolului al XII-lea şi, în po28

fida alterărilor manueline din pictura murală şi decoraţiile de stuc, îndeamnă la reculegere. Poate că este, dintre bisericile Templierilor păstrate în Europa, cea mai impresionantă prin proporţiile şi ambianţa de mister care o învăluie, vrednică de a primi sfântul Graal.

Din arhitectura laică romanică ne-a rămas numai cunoscutul *Domas municipalis* (Bragança), din secolele XII-XIII. Pe fundaţia unei vechi cisterne boltite s-a construit acest mare şopron cu ferestre, unde mai târziu au avut loc întrunirile Senatului. Este un exemplar rar pe toată

întinderea Peninsulei Iberice.

În sud, catedrala din Évora, construită aproape de sfârşitul Reconquistei, reprezintă ultimele pâlpâiri ale romanicului, dar dezvăluie deja un amestec de romanic şi gotic, caracteristic pentru perioada când a fost înălţată, în secolul al XIII-lea. Conform tradiţiei, construcţia a început în 1186, dar cu toate acestea se ştie că lucrările continuau în vremea lui dom Durando (1283), căruia i se datorează terminarea navei în stil gotic. Galeria, precum şi sculpturile porticului, aparţin epocii când era episcop dom Pedro al III-lea, în secolul al XIV-lea. Este prin urmare o catedrală ale cărei rădăcini se înfig adânc în pământul romanicului portughez, dar ultimele retuşuri se realizează în plin gotic, în secolele XII ŞI XIV. Caracterul viguros al construcţiei cu metereze, austeritatea pe care i-o conferă granitul, bolţile fără ogive, cu arc în plin cintru uşor ascuţit, lumina slabă care pătrunde prin ferestre fără vitrouri, absida fără deambulatoriu, totul revelă seva romanică pe care rădăcinile au absorbit-o din pământurile recucerite. Planul, în cruce latină, cu partea din spate şi nartexul între cele două turnuri, avea patru absidiole în jurul absidei primitive, înlocuită, din secolul al XIII-lea, de capela mare înălţată de Ludovice. E alcătuită din trei nave cu câte şapte travee – ca de obicei, cea din mijloc mai înaltă – cu triforiu fals, pilaştri în formă de cruce cu câte opt coloane, 29 bolţi cu arc în plin cintru uşor ascuţit în nava centrală şi cu muchii în cele laterale, în stil romanic. Pe transept se înalţă un tambur octogonal cu opt ferestre, aşezat pe bolţi de sprijin în colţuri şi încununat de o cupolă cu nervuri. În pofida stilului lor hibrid, navele au o grandoare impresionantă, nu numai prin dimensiuni – aproape optzeci de metri – ci şi prin raportul dintre elementele esenţiale ale planului, în care înălţimea arcurilor domină proporţia navei şi reduce triforiul la o funcţie pur decorativă, căci nu slujeşte decât la

împodobirea zidurilor înainte de începutul bolţilor. Proporţiile acestui important monument nu mai sunt ale stilului romanic.

Nu mai puţin original este exteriorul catedralei.

Pe faţadă, deasupra unui nartex boltit, se află o terasă, în care se deschide marea fereastră a navei principale. Dintre cele două turnuri dreptunghiulare, în care s-au deschis ferestre mari în formă de ambrazuri în diferite epoci, numai cel dinspre sud are contraforturi; amândouă se termină cu vârfuri conice dintre care cel din sud repetă în parte compoziţia turnului central. Cel dinspre nord, cu plăci de faianţă şi înconjurat de metereze teşite, aparţine complet stilului manuelin. Dar capodopera acestor retuşări, capodoperă care anunţă catedrala de departe, asemenea unui far, este turnul-lanternou din transept, înalt de treizeci şi şase de metri, a cărui importanţă, în cadrul structurii generale a edificiului, se datorează nu numai formei sale frumoase, ci şi dimensiunilor care domină întreaga catedrală, astfel încât devine elementul cel mai expresiv în cadrul concepţiei arhitectonice a proporţiilor şi volumelor.

Turnul e alcătuit dintr-un tambur octogonal, întărit de contraforturi, între care se deschid ferestre gotice cu arcuri ascuţite, despărţite printr-o cruce şi cu un mic ochi în timpan. Deasupra acestui tambur se înalţă lantern oul conic, acoperit de olane încălecate, în stilul bisericii din Poitou şi al Turnului Cocoşului din Salamanca, şi înconjurat de opt vârfuri care coincid cu linia contraforturilor ce sprijină tamburul. Crenelurile 30

teşite care înconjoară mare parte din terasele acoperişului ne dezvăluie intervenţia târzie a unor artişti manuelini. Extremităţile transeptului sunt împodobite cu două rozete gotice. Acoperişurile, în terase, sunt la fel cu acelea ale unor biserici mediteraneene din insulele Mallorca, Cipru etc. Vedem, aşadar, că stilul diferitelor

elemente care alcătuiesc construcţia reflectă întru totul evoluţia stilistică medievală, de la structura din secolul al XII-lea până la porticul din secolul al XIV-lea. Galeria, tot din secolul al XIV-lea, e alcătuită din largi arcade gotice, între contraforturi în scară, încununate cu ochi împodobiţi cu motive geometrice. într-unul din colţuri se deschide capela pe care episcopul dom Pedro al III-lea, din ordinul căruia s-a construit galeria, a înălţat-o pentru a-i sluji drept mormânt.

Nu ne mai rămâne de adăugat, pentru a termina această schiţă a romanicului în Portugalia, decât faptul că un mare număr de biserici aparţinând acestui stil au fost zidite încă din secolul al XIII-lea, constituind o supravieţuire şi un arhaism identice cu acelea pe care le putem vedea în Spania. O asemenea preferinţă denotă nu numai o rezistenţă la inovaţia reprezentată de stilul gotic, ci în primul rând ataşamentul faţă de un stil al cărui spirit şi materie austeră – granitul din partea locului – se potriveau atât de bine cu sensibilitatea unei naţiuni care abia se năştea şi pe care am definit-o mai înainte: puternică, aspră, însufleţită de credinţă şi lipsită de rafinament.

Dacă aceste catedrale romanice, prin inspiraţia şi originea franceză a episcopilor, reflectă o afinitate strânsă cu arta din Languedoc şi Auvergne şi sunt lipsite, din această cauză, de trăsăturile specifice care ar putea dezvălui o personalitate naţională; în schimb, micile biserici ale mănăstirilor, cu un caracter mai pronunţat rural, reuşesc să exprime un romanic mai asimilat. Modeste în ceea ce priveşte proporţiile, simple ca structură, expresive în decoraţia lor sobră, care valorifică izolarea în mijlocul unor mari întinderi pustii, bisericile romanice din nord extrag din asprimea specifică granitului efecte de lumină şi umbră care accentuează volumele; trăiesc mai mult prin caracterul materiei decât prin

rafinamentul modelării şi desenului. Ca o parte integrantă a emoţionantei frumuseţi a peisajului provinciei dintre Minho şi Douro, ele conferă văilor o iradiere de lirism şi religiozitate, unul din farmecele acestei arte pe care portughezul, de la bun început, a cultivat-o şi a îndrăgit-o.

II. ARTA GOTICĂ

Romanicul a prins rădăcini atât de puternice în gustul şi sensibilitatea portugheză, încât timp de aproape un secol, de la jumătatea secolului al XIII-lea, când în Franţa, şi chiar în Spania, a fost adoptat stilul ogival, artiştii lusitani continuau să fie strâns ataşaţi de idealurile romanicului. Aşa se explică faptul că până şi monumentele gotice din secolele XII ŞI XIV, prin proporţii, masivitatea zidurilor şi sobrietatea decorativă, păstrează rezonanţe romanice. Doar monumentele de neîndoielnică influenţă străină, cum ar fi mănăstirea din Alcobaça, a cărei structură cisterciană a fost importată din Bourgogne sau, două secole mai târziu, mănăstirea din Batalha, inspirată după modele englezeşti, au revelat spiritul goticului, stil care a însemnat în arhitectura medievală a Occidentului o înnoire totală în conceperea formelor şi, într-o măsură şi mai mare, schimbarea concepţiei spirituale.

În pofida părerii atât de răspândite şi încă susţinute de unii istoriografi şi arheologi, esenţa goticului nu constă în soluţiile tehnice pentru construirea bolţilor, aşa cum expresia cea mai caracteristică a romanicului nu constă în bolta cu arc în plin cintru. Progresul tehnicilor de construcţie a îngăduit, desigur, noi forme de 33 expresie artistică; acestea au constituit scopul şi obiectivul operei, nu tehnicile care au prezidat naşterea spiritului lor. Acest spirit exprimă, de fapt, primenirea misticismului creştin în secolele XII ŞI XIV. E firesc ca arheologia să insiste şi să analizeze în cele mai mici detalii structura zidurilor, mulura pilaştrilor şi tehnica bolţilor; dar istoria artei este istoria formelor de expresie, fiindcă acestea constituie

esenţa structurii şi normelor decorative ale monumentului.

Structura romanicului a fost robustă, masivă, apocaliptică în ceea ce priveşte decoraţia, care, inspirată din arta orientală, stilizează formele ornamentale şi chiar pe acelea ale figurii omeneşti.

Cât priveşte lumina, navele erau cufundate în penumbra unei reculegeri austere. Romanicul se propteşte bine în pământul unde-şi avea rădăcinile de granit. Artă monastică, de călugări războinici care făceau din Biserică o platoşă, nu numai a credinţei, pentru a putea lupta, ci şi a curajului, pentru a ţine piept duşmanului. Şi aceasta este vigoarea pe care zidurile, pilaştrii şi bolţile o exprimă, închizând navele în curbele lor de arc în plin cintru, ca într-un acord perfect.

Stilul gotic a dobândit o altă expresie, un alt sens emoţional al formelor. Navele se lărgesc şi se înalţă, pilaştrii îşi înmulţesc mănunchiurile de coloane, şi formele se ridică spre cer ca acordurile din *Parsifal*. În golurile deschise de ferestrele largi, care aproape că transformă pereţii în vitrouri, ornamentele geometrice se răsucesc de parcă ar alcătui limbi de foc, şi prin vitrouri se împrăştie asupra navelor lumina transfigurată a lumii exterioare.

Aceleaşi bolţi reduse la o reţea de nervuri imponderabile se dematerializează. Totul se spiritualizează şi devine subtil în această forţă ascendentă a liniilor, expresie sublimă a spiritualităţii medievale.

Nu e de mirare, deci, că spiritul naturalist portughez şi profundul său lirism uman au simţit cu mai multă emoţie vigoarea, smerenia şi penumbra romanicului decât transcendenţa spirituală a goticului. 34

Gel dintâi mare monument ogival portughez a fost abaţia din Alcobaça, mănăstire cisterciană, al cărei pían provine din Clairvaux şi a cărei construcţie a început, după cât se pare, în 1178. Constituie unul dintre cele mai frumoase exemplare ale primei faze a goticului francez, şi

despre ea a spus Bertaux că «era biserica cea mai pură şi majestuoasă din câte au zidit călugării cistercieni în întreaga Europă».

Pe faţadă abia se mai păstrează rozeta şi un portal cu arc ascuţit cu şapte arhivolte simple. Zidurile laterale, crenelate, au ferestre înguste cu arcuri în semicerc alternând cu contraforturi puternice şi prezintă în exterior o austeritate care nu mai e cisterciană, ci romanică, care şi-a ascuns faţada sub barochismul secolului al XVII-lea. Capetele transeptului sunt împodobite cu rozete cu cercuri tangente, iar în partea din spate prima coroană de arce butante din Portugalia susţine absida înaltă, terminată prin modilioane şi metereze.

Planul bisericii este un reflex al celor din Pontigny şi Clairvaux: cele trei nave se ridică la aceeaşi înălţime; cele laterale se prelungesc înconjurând braţele transeptului, în timp ce pe peretele opus se deschid capelele care în secolul al XVII-lea vor fi împodobite cu o mulţime de statui sculptate din lut ars. Bolţile navelor au formă de ogive fragile, între puternice arce principale, iar pilaştrii în formă de cruce care le susţin au patru coloane false pe fiecare faţă, ale căror trunchiuri, în nava centrală, se sprijină pe console înalte în stil cistercian. Nava devine în felul acesta mai vastă; ritmul bazelor, mai accentuat, iar pil astrul nu se îngroaşă decât la jumătatea înălţimii primind întărirea ascendentă a coloanei false. Partea din spate a abaţiei din Alcobaça nu e dreptunghiulară, ca cele din Citeau şi Fontenay, ci cu absidă rotundă, cu navă absidială şi capele radiale, asemeni celor din Clairvaux şi Poblet. O restaurare recentă, din 1930, a restituit planului severitatea iniţială, şi 35 pentru această severitate au fost sacrificate ordinul ionic şi arta statuară din secolul al XVII-lea, al cărui barochism n-a făcut totuşi să se piardă simţul monumentalităţii. Marea amplitudine a navei centrale care accentuează ritmul traveelor, neliniştitoarea înălţime a

navelor laterale, ascuţite şi aflate la acelaşi nivel cu nava centrală, absenţa decoraţiei şi o ambianţă de austeritate în care parcă pluteşte sufletul Sfântului Bernard, sunt caracteristici care, întrunite, fac din biserica de la Alcobaça un monument de o măreţie deosebită, fără îndoială unul dintre cele mai impresionante şi expresive ale spiritului cistercian european.

Galeria, construită la începutul secolului al XIV-lea, între 1308 şi 1311, poartă o inscripţie care dezvăluie numele meşterului care a început zidirea, Domingos Domingues, precum şi cel al meşterului Diego, care a terminat-o în 1311. Partea superioară e aidoma cu cea a altor galerii cisterciene, ca Fonfroide şi Santés Creus, pentru a nu pomeni decât pe cele din Peninsula Iberică. Posedă un mare arc rotund, care închide două sau trei arce ascuţite pe coloane gemene, şi un ochi în timpan. A fost desigur prototipul după care s-au inspirat catedralele din Coimbra, Lisabona şi Évora. Pe una din părţi se deschide sala de consiliu, cu portic şi ferestre cu arhivolte rotunde care sunt mai curând romanice decât gotice. Această sală are un plan dreptunghiular şi e acoperită de o boltă cu nervuri pe pilaştri cu mănunchiuri de coloane care formează trei nave. Una din dependinţele cele mai remarcabile, datorită robustei eleganţe a proporţiilor, este refectoriul, o mare sală dreptunghiulară (de 30 pe 20 de metri), a cărei boltă ogivală, cu nervuri groase, se sprijină pe coloane masive cu capiteluri decorate din belşug cu ac ante şi abace octogonale.

O scară laterală, săpată în zid şi împodobită cu arce rotunde înălţate pe columne zvelte cu capiteluri, duce la amvonul de unde se rostea predica. Alte dependinţe, cum ar fi dormitorul, la nivelul superior, sunt de asemenea exemplare admirabile ale arhitecturii cisterciene din prima perioadă a stilului ogival. Bucătăria actuală este 36

din secolul al XVI I-lea, epocă în care s-au realizat

mari modificări în interiorul edificiului, ca urmare a creşterii numărului de călugări până la nouăzeci şi nouă.

Toată această arhitectură, atât de franţuzească încât s-ar putea spune că a fost transplantată direct din Bourgogne, respiră severitatea sufletească a Sfântului Bernard, supusă canoanelor aproape iconoclaste ale Ordinului.

A fost nevoie de o aşteptare de aproximativ două secole pentru ca să se înalţe un nou monument gotic, vrednic de măreţia cu care începuse stilul ogival portughez. Ne referim la mănăstirea Batalha, care acoperă cu influenta sa întreg stilul ogival din secolul al XV-lea. în acest interval de două secole, între precocitatea din Alcobaça şi arhaismele din Batalha, are loc, la jumătatea secolului al XIII-lea, trecerea de la romanic la goticul portughez.

Acestei perioade hibride îi aparţine biserica Alporão din Santarém, al cărei portic e alcătuit dintr-o serie de arhivolte rotunde pe coloane în stil romanic, în timp ce rozeta, contraforturile, absida poligonală şi bolta cu nervuri sunt tipic gotice. O particularitate demnă de a fi menţionată, dat fiind că e neobişnuită în „Portugalia, o constituie faptul că prin capela cea mare a singurei nave trece o galerie semicirculară îngustă, ca un fel de navă absidială înaltă, deschisă în arcuri uşor înălţate pe coloane fine de marmură. Este un exemplar deosebit, atribuit primei jumătăţi a secolului al XIII-lea.

Majoritatea bisericilor din prima jumătate a secolului al XIII-lea sunt încă romanice, iar cele din a doua jumătate a aceluiaşi secol au un caracter de tranziţie: sunt romanice prin proporţiile şi trăinicia zidurilor şi pilaştrilor, precum şi prin lumina filtrată cu zgârcenie prin ferestre; dar schiţează forme gotice prin schema poligonală, curbura ogivală a absidelor, contraforturilor dreptunghiulare în scară şi folosirea, în sfârşit, a arcului ascuţit, pe care în

parte îl adoptase mai 37 de mult romanicul. Pot fi amintite de pildă São

Leonardo, din Atouguia da Baleia, şi Santa Maria de Aguilar, din Ribaçoa.

Perioadei de gestaţie a goticului, corespunzătoare domniei lui dom Alfonso al III-lea (1248 – 1279), îi aparţin, printre altele, bisericile franciscane din Alenquer, Santarém (1246), Estremoz, astăzi complet desfigurate, precum şi câteva biserici de curând restaurate, cum ar fi Santa Clara, din Santarém (1240), Sao Domingos, din Eivas (1279), mai strâns legată de acest grup decât de perioada următoare, a domniei lui dom Dinis.

Santa Clara din Santarém este o bazilică alcătuită din trei nave şi şapte travee cu transept. Navele laterale, mai joase decât cea axială, sunt despărţite prin arce ogivale pe pilaştri în formă de cruce şi fără capiteluri. Deasupra arcelor se deschid mai multe ferestre. Absida este poligonală şi are ferestre lanceolate şi în formă de cruce, la fel ca şi transeptul, şi cele patru absidiole, de înălţimi diferite, în scară descendentă. Pe faţadă, între contraforturi, şi un mic turn lateral este o rozetă. Acoperişul navelor este din lemn, boltit deasupra absidei radiale şi sprijinit pe pilaştri austeri, fără capiteluri, şi pe nervuri.

În exterior, diferitele înălţimi ale elementelor organice creează un anumit ritm al proporţiilor; dar totul e geometric, rece şi mai uscat decât în bisericile romanice. În acestea din urmă, partea din spate, rotundă, capătă viaţă din eleganţa coloanelor şi din bogăţia decorativă a capitelurilor şi cornişelor. Această bazilică e lipsită însă de dulceaţa curbelor şi de echilibrul proporţiilor din templul romanic, fără a ajunge încă la elevaţia spirituală a goticului. Ca expresie de artă reprezintă un pas înapoi faţă de arhitectura romanică.

Aproape din aceeaşi epocă este São Domingos din

Elvas (1267), din care ne-a rămas numai absida poligonală cu cele patru absidiole laterale, ca şi la Santa Clara. Dar aici ferestrele, ascuţite şi lanceolate, cuprind aproape toată înălţimea absidei, ca la São Domingo din Pontevedra, ceea ce îi conferă o eleganţă excepţională. 38

Santa Maria de Olivar, din Tomar, este tot o bazilică alcătuită din trei nave şi cinci travee fără transept, cu arce ogivale pe pilaştri, absidă poligonală, boltită, şi două absidiole dreptunghiulare. Porticul este în stil gotic, cu trei arhivolte sub frontonul triunghiular de deasupra intrării şi cu o mare rozetă înstelată şi are câte un contrafort în fiecare parte. Ferestrele sunt în arc ascuţit în cele trei nave şi trilobate pe faţadă. Independent, dar pe acelaşi plan cu biserica, se află un mare turn dreptunghiular, în care cavalerii templieri şi-au îngropat cei dintâi morţi.

În sfârşit, catedrala din Silves, întemeiată în 1279, după cum ne informează o inscripţie săpată în piatra roşcată din partea locului, are o structură identică {u cele de mai înainte, cu singura deosebire că exteriorul absidei, crenelat şi poligonal, cu ferestre în cruce între contraforturile gotice, oferă o eleganţă a proporţiilor şi un simţ al planurilor şi volumelor pe care nu le atinge Santa Clara. Arcul triumfal din interior este împodobit cu ciucuri.

Odată cu domnia regelui dom Dinis (1279 – 1325), începe un nou ciclu în istoria civilizaţiei portugheze, care se deschide cu poezia cantonierelor, întemeierea Universităţii şi o înnoire a limbii, literaturii, culturii şi artei. în această nouă perioadă, care se întinde de la sfârşitul secolului al XIII-lea până în secolele XI ŞI XV, artele plastice, sub influenţa Franţei şi Aragonului, suferă o schimbare profundă, şi sculptura atinge epoca ei de aur, aşa cum vom vedea mai încolo.

Această perioadă care desparte arta precursoare de la Alcobaça de monumentala înnoire de la Batalha, este în arhitectură una din perioadele cele mai fructuoase şi care

definesc cel mai bine goticul portughez.

Dintre monumentele epocii lui dom Dinis rămân, conservate în condiţii mai mult sau mai puţin fericite, mănăstirea Odivelas (12951305), 39 zidită din porunca regelui; biserica Santa Clara-a-Velha, din Coimbra, construită din porunca reginei, mănăstirea Atmosfer, zidită din porunca unei doamne de onoare a reginei, în 1289; biserica Mértola, din 1292; Santa Clara din Vila de Conde, întemeiată în 1318 de unul din feciorii bastarzi ai regelui; Leça de Bailio şi São Francisco din Porto, tot din primul sfert al secolului al XIV-lea. Capela gotică a lui Bartolomeu Joanes, de la catedrala din Lisabona, este din 1324.

În forma iniţială, mănăstirea Odivelas, zidită de arhitecţii Antonio şi Alfonso Martins, avea absida şi absidiolele boltite.

Mértola, fala Ordinului Santiago, este o biserică dreptunghiulară cu cinci nave; o restaurare recentă ne-a dezvăluit că mai înainte fusese moschee.

Unul din exemplarele cele mai originale ale ciclului dinisian este mănăstirea Santa Clara-a-Velha, ctitorită de regina doña Isabel, fiica lui Pedro al III-lea de Aragón, la începutul secolului al XIV-lea, şi care în 1317 era lăcaş sfânt. Dar biserica n-a fost târnosită până în 1330, pe vremea când s-a construit mormântul Sfintei Regine. Exteriorul bisericii are proporţii robuste, zidurile masive ale romanicului, cu ferestre îngemănate în arc ascuţit, despărţite prin contraforturi groase, modilioane în probă şi rozetă la faţada dinspre sud. Interiorul este alcătuit din trei nave de aceeaşi înălţime, cu bolta cu arc în plin cintru uşor ascuţit; cea din mijloc are arce în potcoavă, iar cele laterale, ogive şi arce ascuţite şi bombate, care se sprijină pe jumătăţile de coloană ale pilaştrilor şi despart navele, ale căror limite formează (un caz neobişnuit) două linii ce converg spre absidă. întreaga structură a edificiului, deşi este de la începutul secolului al XIV-lea, se inspiră din

proporţiile şi spiritul artei romanice. Ar fi putut fi construită cu un secol în urmă.

Santa Clara din Vila de Conde, din anul 1318 este o biserică de granit, cu o singură navă, dar spaţioasă, tăiată de cor; are tavanul din lemn, boltit numai deasupra ogivelor în absidă şi 40

absidiole, care sunt poligonale. Are o frumoasă rozetă între contraforturi; nu are portic.

Leça de Bailio, din Ordinul Ospitalierilor, aparţinând cu aproximaţie aceleiaşi epoci, este unul dintre cele mai frumoase exemplare ale goticului din secolul al XIV-lea, prin structura ei de granit în blocuri perfect îmbinate, cu un aspect robust de biserică-fortăreaţă, încununată în întregime de creneluri şi având alături un turn masiv dreptunghiular, cu metereze. Are trei nave şi cinci travee, fără transept; absida şi absidiolele sunt la fel ca la celelalte biserici din epoca lui dom Dinis. Pe faţadă, arhivoltele sunt simple, iar rozeta nu se deosebeşte prin nimic de cea de la Santa Clara din Vila de Conde şi cea de la São Francisco din Porto. Un mic balcon se deschide deasupra porticului, de parcă ar fi o porţiune dintr-un drum pentru rond de-a lungul zidului. A fost zidită din porunca fratelui Estêvão Vasques Pimentel, judecător la Leça din 1306 şi ctitor al bisericii, care a murit în 1336. Această biserică este aşadar din primul sfert al secolului al XIV-lea. încă o dată se dezvăluie în aceste monumente dinisiene, împreună cu înnoirea formelor şi proporţiilor, supravieţuirea spiritului romanic pe care atât de profund l-a asimilat arta portugheză.

În sfârşit, biserica São Francisco din Porto, asemănătoare cu Santa Clara şi cu Leça de Bailio prin plan, frontispiciu şi desenul rozetelor, trebuie aşezată şi ea tot în ciclul dinisian, la fel cu biserica franciscană din Alenquer, căci porticul lateral, care este singurul element conservat, aparţine acestei perioade.

Din timpul domniei lui dom Alfonso al IV-lea (13251357), mai sărac în iniţiative arhitectonice, trebuie să pomenim mai întâi de toate nava absidială a catedralei din Lisabona, care înconjoară absida cu o mulţime de capele radiale cu structură poligonală, ferestre largi în formă de cruce şi arce batante deasupra zidului cel mai înalt.

Din vremea domniei lui dom Fernando (1367 – 41 1383) datează restaurarea bisericii São Francisco din Santarém, cu corul înalt, unde urma să fie înmormântat regele. Stilul şi proporţiile ei sunt foarte diferite de ale celor anterioare, amintind o criptă cu arce mari, ascuţite, şi bogate în muluri, sprijinite pe mănunchiuri scurte de coloane în jurul pilaştrilor.

În această evoluţie a goticului, de la mijlocul secolului al XIII-lea până în ultimul sfert al secolului al XIV-lea, formele cele mai expresive – în limitele austerităţii proporţiilor cărora nu le lipseşte eleganţa – sunt acelea din perioada lui dom Dinis; prin ansamblul pe care-l alcătuiesc şi unitatea concepţiei plastice, sunt singurele care pot reprezenta prototipurile goticului portughez.

Evoluţia galeriilor gotice prezintă în Portugalia un interes deosebit. Unul din primele tipuri, corespunzător tranziţiei de la secolul al XIII-lea la primul sfert al secolului al XIV-lea, este galeria continuă cu arce ascuţite sprijinite pe coloane îngemănate. Pentru acest tip pot sluji drept exemplu galeriile interioare ale catedralei din Guimarães, ale bisericilor São Tirso, São Domingos din Guimarães, Atmosfer, Celas şi altele, aproape toate răzleţe. Un alt tip, cistercian, a fost iniţiat de galeria bisericii Alcobaça, începută din 1308 de Domingos Do mingues şi terminată în 1311 de meşterul Diego. Cu «lavabo-ul» ei cu două niveluri, fiecare secţiune a galeriei este formată dintr-un arc rotund, care învăluie un arc dublu ascuţit sau trilobat cu o deschidere în timpan. După acest model s-au inspirat

galeriile de la catedralele din Coimbra, din Évora (13231340) şi cea din Lisabona, din 1332. Ultima a fost zidită de João Anes şi este, cronologic, anterioară navei absidiale, fiindcă acesta i-a tăiat o travee.

Dintre castelele şi turnurile omagiale mai importante sunt îndeosebi castelul Leina, dinisian, pe jumătate ruinat şi restaurat numai în parte; turnurile omagiale ale castelului din Estremoz, din secolul al XIII-lea şi, mai ales, turnul din Beja, din 1310, cu boltă stelată la unul din cele

două niveluri, sprijinită pe trompe în unghi, cu caracter net mudéjar.

Zidurile din Lisabona şi cele din Porto sunt fernandine; acestea din urmă, din 1376.

Tot domniei lui dom Dinis îi aparţin – ca noi dovezi ale activităţii constructive a acestui rege, care n-a fost numai plugar, ci şi zidar – resturile forţăreţe! din Estremoz, fântâna Figueiras din Santarém, turnul Ucanha, care domină podul cu acelaşi nume, porţile din Trancoso, castelul Ubidos şi multe altele.

Odată cu dinastia Avis începe nu numai o transformare politică, socială şi economică a regatului, ci şi un nou ciclu de cultură şi artă. În arhitectura portugheză, abia atunci, în secolul al XV-lea, care-şi are rădăcinile în ultimii ani ai secolului al XIV-lea, stilul ogival încetează de a fi un stil fundamental morfologic pentru a întruchipa spiritul goticului, integrat în înnoirea spirituală a epocii. Mănăstirea Batalha este simbolul acestei evoluţii.

Asemenea multor altor monumente portugheze, mănăstirea aceasta are pe lângă valoare artistică, o semnificaţie istorică. Reprezintă împlinirea unui jurământ, făcut de dom João I înainte de bătălia de la Aljabarrota, şi anume făgăduiala de a construi şi a închina Sfintei Fecioare o mănăstire dacă ieşea biruitor în lupta care avea să rezolve una dintre cele mai grave crize ale naţiunii

portugheze. În urma bătăliei de la Aljubarrota mănăstirea a primit numele Santa Maria da Vitoria, cu toate că este mai cunoscută pur şi simplu sub numele de Batalha, nume cu care a fost desemnată de la bun început. A fost înălţată într-un loc numit Quinta de Pinhal, lângă locul unde se desfăşurase bătălia şi pe care regele l-a cumpărat în acest scop. Lucrările au început în 1388, şi mănăstirea a fost încredinţată Ordinului dominican.

Problema originilor mănăstirii Batalha n-are nimic misterios. Doi arhitecţi, Alfonso Domingues (13881402) şi Ouguête (14021438) au condus 43 lucrările timp de o jumătate de secol – de la

1388 până la 1438 – perioadă care cuprinde domniile lui dom João I şi dom Duarte.

Lui Alfonso Domingues i se datorează fără îndoială planurile generale ale mănăstirii şi proporţiile esenţiale ale navei, galeriei şi dependinţelor (*Ghidul Portugaliei*, vol. ÎI). Cele două monumente principale din care s-a inspirat sunt catedrala din Évora şi abaţia din Alcobaça, care constituie, pe de altă parte, cele mai importante construcţii din secolele XII ŞI XIV, înainte de iniţiativa lui dom João I. De la catedrala din Évora a luat structura cu trei nave (dintre care cea centrală e mai înaltă), structura pilaştrilor, frontispiciul cu absidă şi două absidiole de fiecare parte, acoperişurile în terasă şi poate chiar planul galeriei. De la Alcobaça, bolta cu puternicele arce principale şi ogivele fine, transeptul fără lanternou, faţada fără turnuri şi fără nartex, galeria în flancul stâng al navei şi planul iniţial al sălii de consiliu, fiindcă adaosul reprezentat de bolta îndrăzneaţă a sălii corespunde unei concepţii mai târzii şi aparţine negreşit lui Ouguête. Astfel, deci, arhaismul – observat mai de mult de Watson – din planul mănăstirii Batalha în raport cu evoluţia goticului francez şi iberic al timpului se explică prin rezonanţele romanice de care era încă impregnată catedrala din Évora.

Programul lui Alfonso Domingues se caracterizează printr-un spirit al simplificării, care îl face, la sfârşitul secolului al XIV-lea, să suprime nartexul şi turnurile, să se dispenseze de nava absidială, să nu ridice lanternoul în crucea transeptului, să se slujească de ogive timide şi să prefere zidul cu ferestre în loc de triforiu. Acestui plan aparţinând goticului primitiv, cu rezonanţe ale stilului romanic, i se opune înnoirea decoraţiei introduse, la începutul secolului al XV-lea, de Ouguête şi în care domină în mod special amintirea goticului englez din York şi Canterbury. Aşa cum am mai spus în 1927 (*Ghidul Portugaliei*, vol. ÎI), Ouguête sau Huguet (14021438), poate englez, este meşterul care termină bolţile navelor galeria şi sala de consiliu; tot el a înălţat capela 44

ctitorului şi a început panteonul lui dom Duarte – viitoarele «capele imperfecte» – şi, în sfârşit, termină faţada împodobind-o cu sculptura porticului. Arta lui Ouguête conferă, aşadar, mănăstirii Batalha o ambianţă gotică, făcând să înflorească în austeritatea romanico-gotică a meşterului Alfonso îndrăznelile de construcţie şi vioiciunea decorativă ale celui de al doilea ciclu al construcţiei.

Celui de al treilea ciclu, din timpul domniei lui dom Alfonso al V-lea, îi corespunde a doua galerie, cu decoraţie sobră, ale cărei lucrări au fost conduse de doi meşteri din Évora, Martin Vasques şi Fernão din Évora (14381477).

După o etapă cu o activitate mai redusă în construcţia mănăstirii, vine perioada manuelină, timp în care au lucrat la Batalha meşterii Mateus Fernandes şi Boitaca, la «capelele imperfecte» şi la galeria regală. Această parte, corespunzând stilistic perioadei manueline, va fi studiată mai încolo, în capitolul închinat acestei perioade.

Mănăstirea se compune din următoarele părţi: biserica, cu o singură navă cu transept, absidă şi patru

absidiole; capela ctitorului – dom João I – în dreapta intrării; apoi galeria, în flancul stâng al navei; din galerie se deschid sala de consiliu şi refectoriul (galeria lui dom Alfonso al V-lea se află mai spre nord); în sfârşit, implântat în absidă şi parcă încununând-o, se află panteonul octogonal, cunoscut sub numele de «capelele imperfecte», denumite astfel din pricină că n-au fost terminate.

Mănăstirea Batalha are aspectul caracteristic al catedralelor gotice, cu o mulţime de turnuleţe ascuţite cu balustrade dantelate care accentuează mişcarea ritmică a arcelor butante îngropate în curbura bolţilor. Pe faţadă, porticul are şase arhivolte, decorate cu statui, şi cu cei doisprezece apostoli, aşezaţi pe pilaştri. Statuile de astăzi nu sunt cele originale, ci nişte copii nu prea izbutite. Pe tâmplă se află cei patru evanghelişti cu simbolurile lor, alături de Atoatefăcătorul.

45 În partea de sus, o fereastră foarte mare, în stil gotic, iar, de o parte şi de alta, alte ferestre care luminează navele laterale. Această faţadă, cu nervuri verticale şi alveole, sugerează evident decoraţia englezescului *perpendicular style*.

Biserica este alcătuită din trei nave, cu pilaştri groşi care susţin o boltă relativ îngustă; cele două nave laterale sunt mai joase, luminate de ferestre largi. Nava centrală, cu opt travee şi ferestre mari, e acoperită de o boltă cu o încrucişare fină de ogive şi puternice arce principale, ale căror închideri se unesc într-o nervură dorsală. Una din tainele frumuseţii acestei nave constă în faptul că păstrează puritatea primitivă a arhitecturii sale, lipsită de adaosuri care, de obicei, strică perspectiva şi degradează spiritul navelor gotice. La intrare se află lespedea de mormânt a lui Mateus Fernandes, arhitectul care a imprimat mănăstirii Batalha trăsăturile stilului manuelin. Capela regală sau a ctitorului (1425 – 1434) este o încăpere octogonală cu pilaştri în formă de cruce, înscrisă

într-un pătrat. Pilaştrii susţin arce ogivale supra-înălţate, iar pe un tambur octogonal se înalţă lanternoul. O boltă segmentată acoperă nava absidială, care înconjoară octogonul central; această structură în rotondă ar putea fi înrudită cu biserica Templierilor din mănăstirea Jesus din Tomar. În această capelă se află mormântul lui dom João I şi al doñei Felipa de Lancastre sau Lancaster, poate cel dintâi exemplar portughez cu figuri culcate alături în mormânt, probabil de inspiraţie engleză. De jur împrejur, în arcade, se află mormintele infanţilor, fiii lui dom João I, la care s-au adăugat mai târziu criptele lui dom Alfonso al V-lea şi dom João al II-lea. în transept se deschid capelele absidiale, iar în mijloc, absida poligonală, cu ferestre înalte şi vitrouri manu eline.

Piatra din care a fost zidită mănăstirea Batalha, albă la început, a căpătat cu timpul o patină care face ca la anumite ore nava să pară încununată cu un nimb trandafiriu.

Galeria regală, cu cinci mari travee pe fiecare secţiune şi două în colţurile mai mici, are un 46

plan ogival cu contraforturi între arce. în aspectul său actual domină, totuşi, decoraţia manuelină, care umple golurile şi la care ne vom referi ceva mai încolo. Mulura arcelor este, aşadar, gotică, iar coridoarele, în cel mai pur stil ogival, au mănunchiuri de colonade şi capiteluri fine din secolul al XV-lea. în colţul de nord-est, spălătorul creează o atmosferă orientală cu decoraţia lui manuelină.

Dar una dintre dependinţele cele mai remarcabile ale mănăstirii este sala pentru consiliile canonice, cu portic şi două ferestre cu colonade la pervaz, şi una din bolţile cele mai îndrăzneţe ale goticului din Peninsula Iberică, alcătuită dintr-o stea de nervuri; din mijlocul bolţii, din locul unde se închid nervurile, atârnă armele lui dom João I. într-un colţ, figura unui arhitect cu vinciul în mână îl înfăţişează probabil pe Ouguête, sub îndrumarea căruia a

fost concepută şi terminată această boltă, «una din minunile arhitecturii ogivale», după cum spune Bertaux. Vitraliul din fund este manuelin şi datează din 1508. De-a lungul părţii nordice a galeriei, o dependinţă pare să fi fost cândva cămară, cu o boltă arcuită în plin cintru uşor ascuţită, frumoasă prin proporţiile şi simplitatea ei. Vechiul refectoriu este azi muzeu.

Galeria lui dom Alfonso al V-lea reprezintă o întoarcere la austeritatea goticului primitiv, explicabilă prin firea arhitectului care a conceput-o, Fernando din Évora, şi prin spiritul franciscan al regelui. E alcătuită din arce ogivale împerecheate, despărţite prin contraforturi, trunchiuri de coloană prismatice şi capiteluri simple iar secţiunile sunt acoperite cu bolţi simple din ogive încrucişate, cu stema regelui şi emblema – roata Sfintei Catalina şi deviza «Niciodată» – în partea superioară. Mai de mult am spus că această galerie, deşi e dominicană prin Ordinul de care ţine, este franciscană prin spiritul formelor.

Ciclului gotic al lui João (trecerea de la secolul al XIV-lea la secolul al XV-lea), cu siguranţă 47 cel mai important după ciclul lui dom Dinis, îi aparţine mai ales biserica Nossa Senhora de Oliveira, din Guimarães, biserica Graça din Santarém, mănăstirea del Carmo din Lisabona şi catedrala din Guarda.

Biserica Nossa Senhora de Oliveira, din Guimarães, înălţată din porunca lui dom João în 1387, în cinstea victoriei pe care a obţinut-o cu ajutorul Sfintei Fecioare, a fost terminată în 1401. Se păstrează porticul de granit cu patru arhivolte pe coloane simple, încununat cu o fereastră largă din piatră calcaroasă, a cărui compoziţie aminteşte mai curând de un portic cu nişe, prin statuetele şi frontoanele triunghiulare de deasupra intrării. Este opera lui Juan García de Toledo, care, aşa cum ne încredinţează o inscripţie, a fost meşterul zidar al regelui dom Fernando,

dar care încă în 1382 terminase galeria mănăstirii Pendurada. Faţada bisericii Nossa Senhora de Oliveira, în gust spaniol, nu se integrează în evoluţia goticului portughez.

Biserica Graça din Santarém e augustiniană, ctitorie a contelui de Ourém, din 1380; stilul ei, aproape contemporan cu cel al mănăstirii Batalha, aparţine ciclului lui dom João pe care-l studiem.

E alcătuită din trei nave şi cinci travee, cu un transept larg, absidă şi absidiole. Capela cea mare, cu structură pentagonală, are ferestre înalte şi zvelte, cu cruci fin lucrate şi despărţite în exterior prin contraforturi gotice. La faţadă pot fi admirate un portic foarte frumos, asemănător celui de la Batalha, şi cea mai frumoasă rozetă cu flăcări a artei noastre ogivale, sculptată dintr-un singur bloc de piatră. Prin proporţiile sale, prin rafinamentul mulurilor şi fineţea decoraţiei, reprezintă cu fidelitate noul spirit pe care Ouguête l-a introdus la Batalha.

Mănăstirea carmeliţilor din Lisabona, a cărei navă s-ar părea că a vrut să rivalizeze cu cea din Batalha, este ctitoria lui Nuno Alvares Pereira, dar în urma cutremurului din 1755, astăzi n-au mai rămas din ea decât ruine. înălţarea ei a început în 1393, şi în 1423 era terminată. Judecând după ruinele navei, porticului şi după 48

ce s-a mai păstrat din frontispiciu, poate fi descrisă ca un templu cu navă amplă – lungă de şaptezeci şi doi de metri – cu cinci travee, nave laterale, un transept larg şi cinci capele absidiale, ale căror contraforturi exterioare care despart ferestrele, coboară peste colina ce domină Rossio. Faţada, cu şase arhivolte gotice, cu un arc conopial, are capiteluri cu frunze. Meşterul care a zidit-o, cel puţin în prima fază, pare a fi fost Gomes Martins, după cum ne informează un act de stare socială din 1399. (Sousa Viterbo, *Dicţionar arheologic*, vol. I). Dar mai târziu, după cronicarul Ordinului, meşterii care au rezolvat

dificila problemă de fixare a fundaţiei absidei pe povârnişul dealului ce domină Rossio au fost Alfonso, Gonçalo şi Rodrigo Eanes. Ceea ce ni s-a păstrat din cupola absidială a mănăstirii carmeliţilor reuşeşte să dezvăluie foarte bine monumentalitatea bisericii, desigur cea mai importantă din Lisabona evului mediu şi care şi astăzi oferă oraşului, prin demnitatea ruinelor sale, amintirea milosteniei şi cucerniciei Sfântului Conetabil Nuno Alvares Pereira.

Catedrala din Guarda, înălţată pe vremea când era episcop părintele Vasco, adică între 1384 şi 1395, este una din ultimele iniţiative ale lui dom João I, după Batalha, mănăstirea carmeliţilor, biserica Graça şi Nossa Senhora de Oliveira. Dar la Guarda, ca şi la Batalha, la un secol de la începutul lucrărilor, în goticul iniţial al ciclului lui dom João s-a integrat stilul din timpul regatului lui dom Manuel, cu deosebirea că, în timp ce la Batalha elementele esenţiale erau terminate şi adaosurile manueline n-au afectat decât galeria şi «capelele imperfecte», în schimb, la Guarda, ale cărei lucrări înaintau lent, stilul manuelin a surprins catedrala la jumătatea construcţiei şi a predominat asupra celui din vremea lui dom João. Abia pe timpul când era episcop dom Pedro Gavião (15071516) meşterul Boitaca, cu o artă neîntrecută, a terminat bolţile navei, a ridicat nivelul superior al tran 49 septului şi a înălţat o faţadă atât de expresivă, al cărei mic portic reprezintă o notă de eleganţă manuelină între două masive turnuri de granit. Astăzi, numai frontispiciul este gotic.

Planul este încă cel clasic pentru goticul portughez: trei nave cu cinci travee, transept cu stea de ogive, absidă şi două absidiole poligonale cu ferestre în arc uşor ascuţit. În nava centrală mai înaltă se deschid alte ferestre deasupra arcelor. Dar bolta, pilaştrii şi capitelurile sunt manueline; numai în abside bolta e ogivală, în interior, impresia care predomină este aceea a artei manueline, în care coloanele se răsucesc de-a lungul pilaştrilor, iar

bolţile se sprijină pe nervuri cu trunchiuri groase, printr-o întoarcere la expresia viguroasă a romanicului. Dar exteriorul este gotic prin structura esenţială, prin compoziţia generală a elementelor organice, prin jocul volumelor şi profilelor, prin contraforturile şi arcele butante ale navelor, absida înaltă şi micile absidiole poligonale, faţada laterală a transeptului care aminteşte de Batalha şi seria de pinacluri care încununează mulurile. Doar câteva detalii ale exteriorului dezvăluie însă în partea superioară arta interiorului; ca bunăoară fereastra transeptului dinspre nord. Din acest motiv, catedrala din Guarda este, în exterior, după Batalha, monumentul portughez cel mai reprezentativ pentru goticul secolului al XV-lea, pe când în interior înfloreşte, aflată în plină gestaţie, originala înnoire a stilului manuelin al lui Boitaca.

Biserica Nossa Senhora da Penha, din castelul Leina, aparţine, după părerea noastră, stilului din vremea lui dom João I şi poate fi clasificată alături de arta mănăstirii Batalha.

Alte monumente mai puţin importante, înălţate tot în timpul domniei lui dom João I, prezintă caracteristici arhaizante datorită depărtării dintre centrele artistice şi ţinuturile unde au fost construite. De exemplu, catedrala din Vila Real, din 1424, este o construcţie din secolul al XV-lea, care pare din secolul al XIV-lea, ba chiar din secolul al XIII-lea. Câteva capele, cum ar fi capela Santa Maria de Resende, din Alcacer 50

(1427), capela Sfântului Ioan de la biserica São Francisco din Porto, şi alte capele şi porticuri a căror listă e interminabilă, reprezintă, într-un plan secundar, goticul primei jumătăţi a secolului al XV-lea. Chiar catedrala din Silves, pe care o includem în arta secolului al XIV-lea, a suferit modificări specifice secolului al XV-lea, ca de exemplu arcul triumfal împodobit cu franjuri.

La jumătatea secolului al XV-lea, aşadar în timpul

domniei lui dom Alfonso al V-lea, a fost zidită biserica din castelul Palmeia, importantă prin vastitatea ei şi fiindcă a fost biserica unde se oficia conferirea titlului de maestru al Ordinului Santiago. Totuşi, acum e atât de mult modificată, încât şi-a pierdut în mare parte înfăţişarea dintâi.

Galeriile din secolul al XV-lea merită, ca şi cele din secolul al XIV-lea, de altfel, o menţiune specială. Sunt de obicei arcade neîntrerupte, cu arce frânte pe coloane îngemănate, cu capiteluri cu frunze gotice frumos sculptate, ca la Tomar – galeria cimitirului, construită de Fernando Gonçalves – sau mai sobre, ca galeria lui dom Alfonso al V-lea, de la Batalha, şi cea de la São Francisco, din Santarém.

Arta de la sfârşitul secolului al XV-lea are o semnificaţie specială şi este de cea mai mare importanţă pentru originile stilului manuelin. Va trebui deci să o analizăm atât în nordul cât şi în sudul ţării, fiindcă influenţele străine pe care provincia Minho Le-a primit din Galicia şi sugestia influenţelor portugheze care caracterizează arta din Extremadura şi Alentejo, corespund unor curente ale spiritului cu consecinţe mult prea deosebite pentru a putea fi confundate.

III. ARTA PREMANUELINĂ ŞI MANUELINĂ

Monumentele din ultimul pătrar al secolului al XV-lea reprezintă ultimele scăpărări ale goticului. În Alentejo, provincie în care adesea şi-a stabilit reşedinţa Curtea regală, întâlnim principalele opere din timpul domniei lui dom João al II-lea, pe când în Extremadura centrul de iradiere este de obicei Batalha.

În Évora, mănăstirile Loios, São Brás şi São Francisco, construite sau renovate la sfârşitul secolului al XV-lea, merită cel puţin o descriere, oricât ar fi de sumară.

Biserica Sfântul Ioan Evanghelistul din Loios a fost începută în mai 1485 şi mărită prin adăugarea unui cor la începutul secolului al XVI-lea. Biserica are o singură navă,

cu cinci travee, boltă cu nervuri pe coloane adósate, absidă poligonală şi arce principale cu o curbură perfectă. Într-un mic nartex boltit se deschide un portic ogival, cu cinci arhivolte de granit, cu trunchiurile coloanelor de marmură, capiteluri cu frunze şi abacă octogonală. Din galeria gotică se deschide sala de consiliu, al cărei portic îngemănat, de o eleganţă neobişnuită, e format din două arce maure (sau în potcoavă), cu zvelte coloane răsucite, cu capiteluri în formă de turban; toate acestea, înconjurate de un arc policentric şi un medalion care evocă tranşeea din Arcila (1471). Sala de consiliu de formă pătrată, cu boltă manuelină, are un frumos tavan cu ornamente 52

de stuc. Aici se întâlnesc întrunite elementele construcţiei de la sfârşitul secolului al XV-lea, căci alături de stilul manuelin se percepe caracterul mudéjar, probabil imprimat de fraţii Arruda.

São Brás este o biserică mică ţu o singură navă cu boltă arcuită în plin cintru şi uşor ascuţită şi frontispiciu dreptunghiular. Intrarea are un fronton simplu cu arce ogivale încununate cu metereze făţuite, care înconjoară întreg monumentul. Dar caracterul particular al acestei biserici începute în 1482, îl constituie contraforturile cilindrice, ca la Albi, care întăresc în exterior zidurile şi se termină cu vârfuri conice, înconjurate de creneluri. Răspândirea acestui tip de biserici, în tot ţinutul Alentejo se vede la Bej a, Alvito, Serpa, Alandroal şi Pavia.

Asemănarea contraforturilor cilindrice cu cele din Albi şi rezonanţa franceză (din Languedoc) a numelui arhitectului Boitaca a sugerat ipoteza că Albi ar fi originea, şi Boitaca, importatorul acestui aspect particular al bisericilor din Alentejo de la sfârşitul secolului al XV-lea. Pe poartă exista altă dată (vezi Barbosa, p. 394), pictat, pelicanul lui dom João al II-lea, ceea ce confirmă din nou epoca ctitoriei.

São Francisco este una dintre cele mai frumoase

biserici din Évora; fusese, negreşit, ctitorită la jumătatea secolului al XV-lea, căci în 1443 meşterul Pedro, castillan, este pomenit ca arhitect. Dar de fapt această «biserică veche» a fost reconstruită aproape în întregime în timpul domniei lui dom João al II-lea şi dom Manuel, ale căror embleme – pelicanul şi sfera armilară – decorează porticul principal şi partea de sus a navei. Dom Manuel a făcut din ea capela palatină, punând-o în legătură cu palatul. Biserica este gotică, iar palatul constituie un exemplar al stilului manuelin mudéjar; exemplu grăitor şi raţional pentru felul în care arhitectura religioasă urma o inspiraţie diferită de arhitectura laică. Aceasta din urmă a îmbrăcat aproape în exclusi53 vit ale un caracter mudéjar. Partea esenţială a bisericii era terminată la începutul secolului al

XVI-lea, fiindcă în martie 1503 – scria intendentul – se puseseră ultimele cărămizi şi meşterii începuseră să lucreze la tăblia de altar. Dar lucrările complementare continuau încă: refectoriul, galeria nouă, dormitorul, noile chilii etc. Meşterul care conducea toate aceste lucrări era Martin Lourenço, care figurează în unele documente din 1507, şi care în 1513 se angaja printr-un nou contract să realizeze câteva anexe şi lucrări de finisare.

Biserica São Francisco se compune dintr-o singură navă cu şase travee, un transept larg şi capela cea mare dreptunghiulară, mai strâmtă şi mai scundă decât corpul bisericii (ca la São Brás). Are şase capele care comunică între ele de fiecare parte, şi deasupra lor o galerie ascunsă, care slujeşte de arc butant masiv pentru bolta centrală. Aceasta – una dintre cele mai frumoase ale goticului portughez prin lărgimea ei – are boltă arcuită în plin cintru şi uşor ascuţită, cu penetraţii, şi o reţea de nervuri relativ simplă. Partea superioară a navei este din ziduri netede înălţate deasupra arcelor capelelor, abia despărţite de o faţadă cu muluri, deasupra cărora se deschid doar câteva ferestre foarte înguste, aproape fără

funcţie de iluminare. Lumina din navă provine de la o fereastră largă de deasupra intrării, şi razele oblice care pătrund prin ea modelează şi valorifică profilele coloanelor şi ale mulurilor bolţii. Dreptunghiul regulat al planului se vede clar în exterior. Acoperişurile, uşor înclinate, sunt încununate de o mulţime de creneluri făţuite şi de un pinaclu în spirală, ceea ce conferă părţii superioare un caracter manuelin. Are un portic în care se deschid arce de diferite tipuri – rotunde, ascuţite, lanceolate şi maure – cu crucea lui Hristos în boltă şi un portic de marmură tot în cruce, şi el tipic manuelin. Cea mai mare parte a anexelor la care se referea contractul semnat de Martin Lourenço au dispărut. Particularitatea cea mai izbitoare a bisericii São Francisco, dacă lăsăm la o parte 54

Îndrăzneaţă să boltă, este planul capelelor laterale, care se crede că a slujit drept model pentru biserica Espíritu Santo.

La monumentele jo anine din Évora temele manueline apar numai în partea superioară, ceea ce indică faptul că au fost realizate încă în timpul domniei lui dom Manuel; în felul acesta se explică încununarea cu metereze făţuite a mai multor biserici din Évora, în afară de catedrală. Pinaclurile răsucite, precum şi porticul bisericii São Fernando sunt, aşa cum am mai spus, manueline; dar faţada era decorată cu două ferestre gotice şi două rozete încă vizibile. Porticul manuelin a tăiat rozetele vechi, ceea ce dovedeşte că a fost conceput după terminarea faţadei. Amestecul diferitelor tipuri de arce (rotunde, ogivale, lanceolate şi maure) denotă de asemenea mina unui meşter diferit de cel care a conceput biserica. în sfârşit, chiar porticul, curat manuelin, are capiteluri identice cu cele ale galileei, fapt care ne indică execuţia simultană a acestor două finisaje.

Zorii stilului manuelin la Évora se revelă, aşadar, nu în planul esenţial al monumentelor o anine, ci în lucrările

de finisare executate după moartea regelui.

Aşa cum Évora a fost un centru capital al activităţii politice în timpul domniei lui dom João al II-lea, Bej a datorează infantelui dom Fernando şi lui dom Manuel, fiul său, duce de Bej a, câteva dintre monumentele cele mai interesante ale stilului premanuelin. Dom Fernando al II-lea, *un om foarte ahtiat după deşertăciunile acestei lumi*[1], a ctitorit, împreună cu soţia lui, doña Brites, către 1459, mănăstirea Conceição, lângă Palatul Infanţilor, din care s-au mai păstrat doar câteva pietre şi ferestre expuse astăzi la muzeu. A fost mănăstirea cea mai bogată din Alentejo, datorită strălucirii de la curtea ctitorilor, continuată de dom Manuel şi doña Leonor, copiii lor. în 1470 era încă neterminată, iar lucrările continuă până după moartea Infantelui, cel puţin până în 1503. Palatul comunica direct cu rmnăstirea printr-un coridor, în genul celui de mai târziu de la São Francisco, din Évora.

Arcele ascuţite – reconstruite în mare parte – şi mai ales porticul amintesc arta mănăstirii Batalha; până şi galeria este tot gotică, cu arce ogivale simple. În afară de aceasta, pe desenele bolţilor se vede pelicanul, emblema doñei Brites etc.; toate acestea confirmă execuţia din secolul al XV-lea. Numai la unele console din exterior, ale căror nervuri sunt de fapt prelungirea muchiilor ascuţite, se observă contorsiunea dinamică a stilului manuelin. Dar chiar în galerie, două porticuri bine conservate dezvăluie cele două stiluri succesive: cel care dă în sala de consiliu se deschide printr-un arc ogival cu fine muluri gotice, intradosul e decorat cu basoreliefuri, frunze de viţă şi ciorchini sculptaţi în acelaşi mod ca cei de pe porticul ogival al bisericii, iar în partea superioară se află o stemă cu douăsprezece castele, susţinute de îngeri cu veşminte gotice. Toate aceste trăsături gotice, la care se adaugă faptul că artistul nu are noţiunea volumelor, şi nici nu ştie

1 în cursive în original.

să se joace cu lumina şi umbrele, cum vor face meşterii manu elini, confirmă execuţia lui în timpul domniei lui dom João al II-lea, şi încă înainte de schimbarea stemei. Celălalt portic al aceleiaşi galerii, cel din refectoriu, este, dimpotrivă, curat manuelin: cu arc rotund, forme viguroase şi încărcate, cu câte o sferă armilară de fiecare parte, iar deasupra, stema lui dom Manuel.

În muzeul mănăstirii se păstrează o lespede cu o inscripţie care datează refectoriul şi porticul manuelin în 1506. Este, prin urmare, o operă relativ avansată în cadrul arhitecturii generale a edificiului.

În rezumat, repetăm afirmaţia că toate aceste biserici din Alentejo, de la sfârşitul secolului al XV-lea, reprezintă ultimele izbucniri ale goticului, nu atât de somptuos ca în ţările nordice, ci simplificat în forme aproape romanico-gotice, prin proporţiile sale şi simplitatea decoraţiei. 56

Stilul manuelin apare numai în terminaţii: nervurile bolţilor, creneluri şi pinacluri. De aceea, bisericile premanueline nu reuşesc să constituie stilul imediat următor, caracterizat printr-o structură şi o ornamentaţie foarte deosebite. Există numai două biserici care pot fi considerate, într-adevăr, premanueline: biserica Jesus din Setúbal, proiectată de Boitaca, în 1492 (Sousa Viterbo, *Dicţionar arheologic*, vol. I), şi biserica Nossa Senhora de Populo, din Caldas da Rainha, care a fost construită în anul 1500.

Din biografia lui Boitaca, francez de origine, dar a cărui formaţie artistică a rămas necunoscută, nu trebuie să uităm faptul că a fost un arhitect din timpul lui dom João al II-lea; a putut prin urmare să intervină în unele construcţii din Évora, ca bunăoară São Brás, sau din Bej a, ca mănăstirea Conceição.

*

Analizând operele din ultimii ani ai secolului al XV-lea şi observând complexitatea stilului lor, unii cercetători au

crezut că pot surprinde originile stilului manuelin, ca şi cum formele de tranziţie ar fi o regulă fatală a creaţiei curentelor stilistice. Ele pot fi căutate când un stil nou, venit din afară, se altoieşte pe formele supravieţuitoare ale celui anterior, care şi-a trăit traiul. În felul acesta s-a înfăptuit în Portugalia trecerea de la romanic la gotic; în Spania, plateresc; în Franţa, stilul lui Francise I etc. Dar aceste forme de tranziţie nu sunt necesare în cazul apariţiei unui stil autohton cum este cel manuelin, care posedă spontaneitatea înnoitoare a unei creaţii care nu mai stabileşte niciun compromis cu spiritul vechi, nici nu devine sclavul unor noutăţi de import.

Stilul manuelin de la Tomar n-are nimic de-a face nici cu goticul, nici cu Renaşterea, aşa cum Nuno Gonçalves nu e nici flamand, nici italian. Cercetarea formelor de tranziţie în cazul stilului manuelin e o prejudecată a arheologilor, pentru 57 care arta evoluează progresiv, când, în realitate, ritmul ei este acela al geniului personalităţilor individuale care o înnoiesc prin creaţiile lor. în felul acesta, un nou stil portughez se iveşte în zorii secolului al XVI-lea, datorită geniului arhitecţilor manuelini, inspiraţi de exaltarea recentelor descoperiri şi stimulaţi de gustul pentru strălucire al regelui, care a fost cel mai mare constructor din istoria Portugaliei, după cum ne arată *Cronica* lui Damião de Góis şi o confirmă operele păstrate sau dispărute, pe care le-a ctitorit.

Chiar dacă rezonanţele stilului manuelin se mai întind şi în timpul domniei lui dom Joao al III-lea, de fapt stilul, dacă luăm în consideraţie operele esenţiale de la sfârşitul secolului al XV-lea, a avut o evoluţie scurtă, care la Belém, Tomar şi Coimbra n-a depăşit anul 1517, când Juan del Castillo şi Chanterenne au deschis zările unei seducţii străine, într-adevăr, această dată marchează introducerea în arta din timpul domniei lui dom Manuel a unor forme noi provenite din platerescul spaniol şi din

Renaşterea franceză, încrustate în stilul manuelin de meşteri originari din aceste ţări.

Odată cu monumentele religioase, înfloresc în Alentejo o serie de palate, vile şi mici case de ţară, având ferestre şi portaluri cu decoraţie în stil mudéjar. Această arhitectură laică a constituit, prin urmare, o modalitate a artei manueline, care, chiar dacă s-a dezvoltat paralel cu cea religioasă, se distinge clar de ea. Mudejarismul, cu rare excepţii, a fost stilul manuelin al acestui grup care a arătat influenţa exercitată de palatul din Cintra, renovat de dom Manuel cu inspiraţie andaluză, asupra palatelor din Alentejo, nu numai cele regale, ci şi asupra palatelor nobililor şi episcopilor. Aşa cum am mai spus, acest grup nu constituie, în cadrul stilului manuelin decât o modalitate specială, reflex al epocii şi al gustului, dar nu stilul autohton portughez, cel care prin originalitatea lui va fi considerat o creaţie naţională autentică, fără termen de comparaţie în iestul Peninsulei Iberice.

Cele două monumente protomanueline care s-au păstrat cel mai Line până astăzi sunt, aşa cum am spus, biserica Jesus din Setúbal şi Nossa Senhora de Populo din Caldas da Rainha.

Biserica Jesus din Setúbal este ctitoria doñei Justa Rodrigues, doica lui dom Manuel. Autorizaţia pontificală e din decembrie 1488, şi cea regală, din mai 1489, dată de dom João al II-lea la Évora. Piatra de temelie a fost pusă în august 1489 sau 1490. Dat fiind că planul iniţial i s-a părut sărac lui dom João al II-lea, Boitaca a primit porunca de a face altul. La moartea regelui, dom Manuel, hotărât să ducă la hun sfârşit iniţiativa doicii sale, a poruncit să se înalţe bolţile în 1495, şi pentru aceasta a fost nevoie de pilaştrii răsuciţi pe care proiectul iniţial nu-i prevăzuse. Astfel începe noua structură manuelina.

Materialul care s-a folosit pentru construcţie a fost piatra policromă sau conglomeratul din Arrábida. Planul e

asemănător, deşi de proporţii mai mici, celui care mai târziu se va construi la Belém. într-adevăr, biserica Jesus are o singură navă, cu acoperiş boltit cu puternice nervuri dreptunghiulare, susţinute de şase coloane groase şi răsucite. Capela principală este poligonală, iar poarta laterală, care de fapt este poarta principală, are o structură identică, dar mai simplificată, cu a portalului dinspre sud de la Belém. Galeria este aşezată, la fel ca la Belém, pe flancul stâng al navei, cu spălătorul în colţul de nord-est şi ferestre mari, în cruce, pe peretele dinspre sud, înconjurate de arcuri policentrice.

Prin urmare, aşa cum fusese plănuită iniţial, biserica ar fi fost la fel cu celelalte biserici joanine din Évora cu o singură navă. Dom Manuel a fost acela care, după cum afirmă cronicarii, luând hotărârea de a construi bolta, a introdus coloanele în navă. Aceste coloane în spirală vor fi unul dintre elementele expresive cele mai constante ale stilului manuelin, îndeosebi la operele înălţate de Boitaca, meşterul care le-a folosit la nave, 59 faţade, bolţi şi capele de morminte.

Biserica Jesus din Setúbal este, aşadar, cea dintâi în stil manuelin, cu toate că elementele gotice pe care le mai posedă ne determină să o clasificăm drept protomanuelină, vestitoare a altora, mai elaborate, pe care le vom vedea înălţându-se din Extremadura până la Coimbra. Sunt încă gotice frontispiciul şi liniile ferestrelor şi ale porticului, dar arcele în acoladă de la intrare amintesc de pe acum pe acelea de la Belém şi, în ceea ce priveşte desenul, trecerea de la pătratul inferior la octogonul de la nivelul superior se face prin intermediul unei modulaţii speciale, tipice pentru gustul lui Boitaca şi pe care o vom vedea la Guarda. În sfârşit, aparţin noului stil, cum am mai spus, puternicele coloane răsucite, nervurile bolţilor, tot răsucite, şi muchiile ba ascuţite, ba rotunjite, ale spiralelor de la trunchiul coloanelor.

Nossa Senhora de Populo, din Caldas da Bainha, ctitorie a cucernicei doña Leonor, a fost construită în 1500, după cum ne informează o frumoasă inscripţie gotică de pe uşa sacristiei.

E o biserică mică, doar cu o singură navă, cu un larg arc triumfal policentric, trasat în stil manuelin, deşi decoraţia intradosului are un caracter special, mai curând geometric şi musulman decât naturalist. O poartă laterală are un arc croit tot în stil mudéjar. în pofida acestor particularităţi, este verosimilă ipoteza că arhitectul a venit din Batalha şi ar putea fi chiar Mateus Fernandes.

Evoluţia stilului manuelin a avut drept centru principal şcoala din Batalha, în cadrul căreia nu s-a format numai unul din meşterii mănăstirii, care a ajuns apoi unul dintre cei mai remarcabili creatori ai stilului manuelin, Mateus Fernandes, ci o serie întreagă de arhitecţi, cum ar fi João Bodrigues, care a lucrat la Cintra; fraţii Amiques, fiii lui Mateus Fernandes, care au lucrat la Guarda, Coimbra şi Belém; Marco Pires, meşterul construcţiilor de la Santa Cruz, de la palatele din Coimbra şi a bisericii Ega; fraţii Arruda, care au avut drept meşter la Batalha un arhitect 60

cu acelaşi nume, şi în sfârşit, Boitaca, meşterul care a lucrat în mai multe etape la mănăstire şi i-a închinat ultimii ani de activitate. Dacă Batalha explică, deci, geneza şi relativa unitate a stilului manuelin, adevărul este că se pot distinge, în elementele ei esenţiale, trei modalităţi, reprezentate de meşterii care sunt adevăraţii corifei ai acestui stil: Mateus Fernandes, Boitaca şi Diego şi Francisco Arruda.

Mateus Fernandes a fost meşterul arhitect al mănăstirii Batalha care i-a urmat meşterului Guilherme (14771480?), cu a cărui fiică s-a însurat. A condus lucrările în perioada eroică a stilului manuelin, când regele încă nu-şi îndreptase preferinţele spre Belém. Lui i se datorează

magnificul portal al «capelelor imperfecte» – data de 1509 a rămas consemnată în atriu – şi prestigiul său era atât de mare, încât a fost înmormântat la intrarea navei principale a bisericii, la loc de mare cinste. A murit în 1515. Activitatea lui cuprinde, deci, perioada cea mai rodnică a stilului manuelin; este unul dintre creatorii acestui stil, poate cel dintâi în ordine cronologică. Chiar dacă în calitate de meşter-arhitect la Batalha a intervenit în toate lucrările mănăstirii, fără îndoială însă că opera capitală a timpului său a fost porticul monumental deschis pentru rotonda panteonului lui dom Duarte. În partea dinspre patio, arcele policentrice se întretaie, şi consolele de sprijin se deschid în nişe cu baldachin şi sunt acoperite cu o decoraţie vegetală încă impregnată de goticism: fine frunze de scaiete, delicate şi ascuţite, cum cerea tradiţia secolului al XV-lea. În partea dinspre atriu, porticul e împodobit cu un grandios şir de coloane şi arce cu arhivolte trilobate şi policentrice. Brâurile pilaştrilor sunt lucrate fin cu diferite motive, care formează în piatră un fel de dantelă, perforând-o şi conferindu-i o gingăşie diafană. În partea de sus a porticului, repetat de trei ori în trunchiuri înlănţuite, se poate citi, cu caractere gotice, *Leautè faray*, şi de-a lungul coloanelor şi al brâielor, urmând curba arcelor, urcând pe deasupra bolţilor şi coborând până la baza pilaştrilor, se repetă mai mult de două sute de ori *tam yaserey* (*tant je seray*). Este tensonul[2] lui Dom Duarte, gravat de rege pe vesela sa, tensón pe care-l putem citi în cronica din Torre de Tombo şi pe care dom Manuel, în cinstea ctitorului a poruncit să fie săpat peste tot în capelă. Nimic mai impresionant decât această ultimă afirmaţie de loialitate, repetată de zeci şi zeci de ori, insistentă ca o litanie şi prelungind până dincolo de moarte înălţătoarea gândire a regelui care a scris *Leal*

2 Compoziţie poetică medievală

Conselheiro[3]. Acest coral cu mai mult de două sute de voci este expresia grandioasă cu care geniul lui Mateus Fernandes, poliionist fără egal, a interpretat, a transpus şi a dezvoltat tema devizei regale. în celelalte ornamente îşi află originea majoritatea motivelor manueline, dintre care unele vor constitui un element comun pentru gramatica ornamentală a acestui stil. Scaietele cu frunzele tăiate şi ascuţite, ghinda de stejar, anghinarea, precum şi o mulţime de capsule de mac, hexagoane alungite, trunchiuri în formă de *'s* aşezate faţă în faţă etc. vor fi duse de aici în tot spaţiul de iradiere decorativă a artei regelui «prea fericit», dom Manuel.

Dar profilurile şi bazele portalului lui Mateus Fernandes, ca şi ciulinii, consolele şi baldachinele, sunt încă impregante de stilul gotic; astfel încât, dacă există o modalitate stilistică ce ar putea să poarte pe drept cuvânt numele de gotic-manuelină, atunci este aceea a lui Mateus Fernandes, meşterul care s-a născut, s-a format, şi-a conceput arta şi a fost înmormântat în umbra tradiţiei gotice a mănăstirii. Ceea ce caracterizează, totuşi, personalitatea acestui meşter este compoziţia generală a portalului şi a arcelor care îl închid, trilobate, policentrice, încrucişate şi în plin cintru din care a fost expulzată ogiva. Şi, de asemenea, ornamentaţia care îmbracă totul, de la baze la bolţile porticului, fără nicio suprafaţă netedă, un trunchi de coloană pe care privirea alunecă până la eflorescenţa capitelului. Într-adevăr, coloane şi planşeuri se nasc şi se contopesc într-o suprafaţă ondulantă, lucrată în toate sensurile, aproape fără capiteluri, în care trecerea de la trunchiul coloanei la arc abia e marcată de o mică mulură. Acest portic îi amintea lui Bertaux un «fagure uriaş cu celule de fildeş», şi a recunoscut în el spiritul decorativ musulman. Totuşi, magnificenţa decorativă şi măreţia impresionantă a proporţiilor sale fac din această

3 Sfetnic credincios

operă a lui Mateus Fernandes una dintre cele mai originale ale stilului manuelin şi cu o enormă putere de evocare istorică şi artistică. Pentru a înţelege mai bine personalitatea meşterului arhitect, e de ajuns să comparăm stilul său cu goticul lui Ouguête, de la capela din rotondă, sau cu stilul manuelin al lui Boit ac a, la nivelul superior al aceleiaşi rotonde (capelele imperfecte). Unele dintre bolţile din capelele de jos destinate iniţial dinastiei de Avis, au apucat să fie decorate. Cea mai frumoasă este capela lui dom João al II-lea şi a doñei Leonor, cu emblemele respective în partea superioară (pelicanul şi pescăruşul) şi stemele Reginei, prin care se arată că ea a poruncit să se decoreze bolţile.

Întreaga boltă, în nervuri şi în spaţiile care le mărginesc, este atât de bogat împodobită cu steme, semne heraldice şi embleme, încât, din pricina lor, tonul roşcat al pietrei şi exuberanţa decorativă a stilului amintesc de o grotă de mărgean. Este, fără îndoială, una dintre cele mai bogate şi mai frumoase opere ale meşterului.

Fiul său, Mateus Fernandes al II-lea, care a moştenit titlul de meşter-arhitect al mănăstirii Batalha (15161528), a continuat desigur opera tatălui său, dar fără a se bucura de prestigiul impresionant al acestuia. Aceasta a fost tocmai perioada în care s-a petrecut intervenţia hotărâtoare a lui Boitaca la desăvârşirea capelelor neterminate, care, într-un anumit fel, a reprezentat 63 Ia Batalha o altă modalitate a artei manueline.

Boitaca era arhitect încă de pe vremea lui dom João al II-lea, şi acest rege i-a încredinţat, aşa cum am mai spus, noul plan al bisericii Jesus din Setúbal (1492). Se ştie sigur că a lucrat aici, şi pentru osteneala lui meşterul a primit în 1492 de la dom Manuel o rentă de 8.000 reis. Biserica reprezintă stilul protomanuelin al lui Boitaca, cu unele particularităţi care vor caracteriza viitorul său stil. Astfel, pilaştrii, alcătuiţi din trunchiuri groase, încolăcite în

spirală; nervurile bolţilor, robuste, dreptunghiulare sau rotunde, uneori în spirală; arcul triumfal, împodobit cu o mulură răsucită ca o sfoară; structura policentrică a arcelor de la ferestre, în sfârşit, în exteriorul absidei, modularea atât de caracteristică pentru el, făcând trecerea de la pătrat la octogon, toate acestea le întâlnim, chiar dacă sunt îmbogăţite cu forme noi, în opera manuelină a lui Boitaca.

Acest arhitect a atins culmea gloriei şi a prestigiului mai cu seamă la mănăstirea Ieronimilor (15001516), a cărei structură şi plan general i se atribuie pe bună dreptate. Din 1507 până în 1514 a lucrat la Coimbra având mai multe contracte, şi se ştie că la Batalha a fost de mai multe ori între 1509 şi 1519. Aici a lucrat în ultimii ani ai vieţii; aici îşi avea casă, nevasta şi copiii, şi tot aici a murit înainte de 1528 (cardinalul Saraiva). Nu ştim data exactă, fiindcă, deşi în mănăstire se păstrează lespedea de mormânt cu inscripţia respectivă, locul unde fuseseră săpate numerele este mutilat. Caracteristicele stilului său şi alte motive pe care le vom expune mai încolo ne autorizează să-l identificăm drept meşterul care a proiectat capodopera manuelină care este catedrala din Guarda şi alte câteva biserici, cum ar fi planul bisericii Golegã, São Julião din Setúbal şi altele.

Boitaca a fost şi meşter de fortificaţii, de aceea dom Manuel l-a trimis de trei ori în Maroc; a fost la Arcila (15091510), unde a dobândit gradu] de Cavaler; în vara lui 1514 a fost la Alcáçar, Ceuta, Arcila şi Tánger, pentru a măsura operele 64

lui Dançinho, şi în 1515, în sfârşit, a luat parte la expediţia din Mamora.

Construcţia cea mai importantă pe care s-a angajat s-o facă, după ce a terminat biserica Jesus din Setúbal, a fost mănăstirea Ieronimilor, al cărei plan i-l atribuie toţi cronicarii, căci afinităţile pe care le prezintă cu biserica lui

Iisus au fost recunoscute unanim, începând cu Haupt şi Watson; lucrările acestui monument au fost conduse de el până în 1517, după cum se arată în registrul de socoteli din Belém (Torre de Tombo). începând cu acest an, contractul general e semnat de Juan del Castillo, şi pe stilul manuelin al lui Boitaca se altòieste platerescul vizcain. Separarea elementelor care aparţin lui Boitaca de acelea care se datorează intervenţiei fraţilor Castillo şi a meşterilor vizcaini, seviliani şi francezi aduşi de ei, se face mai ales pe baza caracterului decoraţiei, inspirate din naturalismul manuelin la Boitaca, şi din temele şi formele Renaşterii la fraţii Castillo. Se cuvine totuşi să arătăm că decoraţia maeştrilor spanioli s-a armonizat atât de bine cu spiritul formelor manueline, încât prima impresie este aceea de unitate şi armonie stilistică; doar o analiză mai atentă dezvăluie diferenţa dintre cele două cicluri. Nava este una din minunile mănăstirii, vastă, cu un plan aproape pătrat în corpul central şi, de fapt, fără nave laterale – de tip Hallenkirche –, cu o singură boltă, ale cărei nervuri desenează o enormă pânză de păianjen, iar pilaştrii, năpădiţi de noianul de motive decorative, par stalactite suspendate de bolţi; ansamblul dă impresia unei ciudate grote marine. Galeria, pe care Haupt o consideră cea mai frumoasă din lume, este în acelaşi timp gloria celor doi meşteri din Belém, atât de bine se armonizează cele două construcţii, cea exterioară a lui Boitaca, şi cea interioară, în stil platteresc, a lui Castillo, producând un efect de magnificenţă şi unitate a concepţiei plastice. Dar, în timp ce temele decorative ale vizcainului se repetă, cum se crease obiceiul 65 în timpul Renaşterii, temele decorative ale lui

Boitaca sunt multiple şi variate: perle înşirate în spirală, de-a lungul trunchiurilor de coloană, frunze de dafin vibrând asemenea flăcărilor pe suprafaţa coloanelor, capiteluri şi baze cu profiluri rotunde şi octogonale

încrucişate, trunchiuri şi motive florale de-a lungul planşeurilor şi motivul frânghiilor care este reluat de-a lungul secţiunilor ca o friză. Această diversitate de motive ornamentale este specifică pentru Boitaca şi o vom întâlni şi la Batalha, la Coimbra, la Guarda şi în alte părţi. Arcele transeptului sunt de asemenea un exemplu pentru stilul manuelin al lui Boitaca, dar în exterior, numai marile ferestre aflate de o parte şi de alta a portalului dinspre sud sunt decorate cu teme pe care le găsim şi la Batalha: faţă în faţă în formă de *'s*, cu hexagoane alungite etc. Tocmai aceste teme, şi mai ales simţul plastic cu care au fost interpretate, debordând de umflături şi volume şi uimitorul aspect de peşteră pe care Boitaca l-a conferit navei, constituie caracteristicile esenţiale ale autenticului stil manuelin al mănăstirii Belém. Refectoriul este, de asemenea, un exemplu convingător al măiestriei lui Boitaca.

Renovarea mănăstirii Santa Cruz a fost o iniţiativă a regelui, începută în timpul lui dom João de Noronha, dar intensificată odată cu venirea noului stareţ dom Pedro Gavião (1507 – 1516). Acesta era episcop la Guarda, unde a supravegheat înălţarea catedralei, construită de fraţii Amiques, Pedro şi Felipe, fiii lui Mateus Fernandes, deşi structura manuelină poate fi atribuită lui Boitaca, dat fiind că acesta era «arhitectul construcţiilor regeşti» (dom Pedro Gavião era bun prieten cu regele), şi episcopul l-a chemat la Coimbra pentru reconstrucţia, în stil manuelin, a mănăstirii Santa Cruz. Aşa se face că Boitaca semnează mai multe contracte din 1507 până în 1514, şi pentru unul dintre ele, din 1513, posedăm chiar un document preţios (P. García, *Documente*, vol. ÎI). Biserica, galeria Tăcerii, sala de consiliu, refectoriul şi capela Sfântului Ioan sunt opere manueline realizate de 66

Boitaca, al cărui stil poate fi recunoscut după folosirea coloanelor răsucite, a nodurilor şi frânghiilor,

după nervurile bolţilor, a frunzelor de dafin ca nişte flăcări etc. Faţada a suferit pe urmă mari transformări, dar compoziţia ei esenţială, formată din două turnuri octogonale masive, cu porticul în centru, este aceeaşi ca la Guarda, ceea ce confirmă încă o dată originea comună a celor două monumente.

După cum se ştie, partea manuelină a mănăstirii şi a capelei Universităţii a fost atribuită lui Marco Pires, meşterul care a zidit Santa Cruz şi palatele din Coimbra între 1517 şi 1522, anul când a murit. Dar acest meşter, care a lucrat un timp şi la Batalha, n-a fost decât un executant al construcţiilor proiectate şi începute de Boitaca, şi aici, ca şi la Guarda, se cuvine să facem deosebirea dintre cei care au ridicat monumentele şi «meşterul construcţiilor regeşti» care a făcut planurile. în felul acesta, chiar dacă execuţia acestor monumente se datorează celor doi Antiques, la Guarda, şi lui Marco Pires, la Coimbra, nu este mai puţin adevărat că inspiraţia şi stilul se datorează planurilor concepute de Boitaca.

Actuala capelă a Universităţii – când va a palatului regal – prezintă încă la portic, la ferestre şi într-o parte a navei trăsăturile stilului lui Boitaca: robustele sale coloane răsucite, profilul porţilor, împletirea arcelor, decoraţia ferestrelor, frânghia care împodobeşte arcul triumfal etc. Se pare că după ultimul contract încheiat la Coimbra, în 1513, Boitaca a luat parte direct la lucrările de la mănăstirea Ieronimilor, după cum reiese din pomenitul registru de socoteli al mănăstirii (Torre de Tombo). Dar este evident că a părăsit aceste lucrări în 1517, când a fost înlocuit de Juan del Castillo, şi restul vieţii l-a petrecut probabil la Batalha, unde a înflorit ultimul ciclu al activităţii sale creatoare. Cardinalul Saraiva ne informează despre şederea lui în această mănăstire în anii 15Q9,1512,1514 şi 1519. Totuşi, 67 există suficiente motive, în afară de aceste date concrete, care ne

sugerează că Boitaca, în timpul ultimei părţi a vieţii sale, a stat permanent la Batalha. Ne gândim la faptul că a renunţat la conducerea lucrărilor de la biserica din Belém în 1516, dată care coincide cu moartea lui Mateus Fernandes, precum şi la faptul că nu există ştiri despre activitatea lui în niciun alt loc şi că familia şi proprietăţile lui se aflau la Batalha, unde nevasta lui a murit în 1522, şi el însuşi, puţin mai târziu. Stilul lui Boitaca este foarte diferit de acela al lui Mateus Fernandes, şi intervenţia lui la lucrările mănăstirii poate fi uşor recunoscută după două aspecte capitale: decoraţia manuelină a golurilor din galeria regală şi a fântânii din colţul galeriei, şi ambiţiosul vis din partea superioară a *capelelor imperfecte*. Moartea lui Boitaca explică faptul că acestea au rămas neterminate. în aceste două părţi ale mănăstirii Batalha se recunosc o dată mai mult temele sale favorite, trate în modul acela robust şi naturalist care conferă greutate formelor şi caracter stilului. în luminile galeriei, trunchiurile apar înlănţuite într-un arabesc fără sfârşit, asemănător decoraţiilor musulmane, iar frunzele de anghinare şi corolele de maci ne duc cu gândul la inspiraţia naturalistă a temelor sale. La trunchiurile de coloană se pot observa cu uşurinţă asemănările cu cele ale galeriei din Belém, fântâna granadină din spălător lasă să se întrezărească inspiraţia musulmană a acestui bătrân meşter care a participat la expediţia din Magreb. La *capelele imperfecte* recunoaştem s-urile înlănţuite ale ghirlandei, trunchiurile împodobite cu măciulii de mac; mănunchiuri de coloane subţiri formând pilaştrii groşi care susţin bolta, legaţi prin coroane de flori de crin, temă cu care Boitaca încununa frecvent coloanele sale răsucite. Pe cealaltă faţă a acestor pilaştri sunt săpate iniţialele lui dom Manuel Preafericitul, şi R, cu coroana regală, la fel ca la Belém; nişele au console şi baldachine tot cu trunchiuri înlănţuite, printre care se înalţă mănunchiurile de coloane subţiri frânte în

zigzag, trunchiuri descărnate, în care se evită stilizarea 68
coloanei pentru a se realiza întoarcerea la forma naturalistă a sculpturii.

Mateus Fernandes a desenat porticul acestui panteon în forme ascendente şi cu o grandoare reţinută în cadrul disciplinei goticului. Boitaca, mai exaltat prin imaginaţia sa exuberantă, a dat ultimului său vis creator formele cutezătoare ale unei ambiţii nemăsurate, întreruptă abia mai târziu de un destin vrăjmaş. Dacă, la Batalha, Mateus Fernandes a fost maestrul gotic al stilului manuelin, Boitaca a fost maestrul său baroc.

Dinastia arhitecţilor Arruda, originară din Évora, a fost una dintre cele mai bogate în artişti, şi timp de trei generaţii a condus principalele lucrări de arhitectură din Portugalia. Cel dintâi despre care avem ştiri este João de Arruda, care în 1485 era unul dintre meşterii de la Batalha. Dar figurile cele mai importante ale acestei familii pentru semnificaţia lor în cadrul stilului manuelin sunt Diego şi Francisco, care au realizat monumentele cele mai reprezentative şi evocatoare ale gloriei lui dom Manuel Preafericitul; bunăoară, ferestrele de la Tomar şi turnul Belém. în sfârşit, mai târziu, în timpul domniei lui dom João al III-lea, Miguel de Arruda a fost nu numai unul din arhitecţii Renaşterii, ci şi un mare meşter al fortificaţiilor din provinciile de peste mări. Asta fără a mai vorbi de alţi Arruda, care au colaborat cu cei pe care i-am pomenit mai înainte.

Nu se cunoaşte geneza formaţiei artistice a meşterilor artei manueline Diego şi Francisco. Să ne amintim, totuşi, că João de Arruda a fost, până în 1485, meşterul-arhitect al lucrărilor de la mănăstirea Batalha, şi probabil că sub îndrumarea lui şi-au făcut ucenicia în arta manuelină cei doi fraţi ai săi – ori poate fi – Diego şi Francisco. Au lucrat împreună la Tomar, în Maroc şi Alentejo, chiar dacă uneori au avut contracte proprii, ca

bunăoară Francisco, la turnul Belém. Au fost, în sfârşit, «meşteri-arhitecţi în Alentejo», Diego din 1521 până în 1531, an în care, în urma morţii sale, a preluat conducerea 69 lucrărilor fratele său Francisco, mort în 1547.

Prima operă care poate fi atribuită cu siguranţă lui Diego este bastionul palatului Ribeira, unde a fost meşter-arhitect între 1508 şi 1511, aşa cum se poate constata din registrul de socoteli descoperit de noi. însărcinarea de a conduce lucrările ne face să presupunem că Diego Arruda n-a fost străin de începutul construcţiei palatului pe care se ştie că el l-a terminat. Ipoteză întărită de comparaţia stilului său – pe care *Cartea orelor* a lui dom Manuel îl lasă să se ghicească – cu palatele manueline din Cintra, din 1507 şi 1517, şi cu funcţiile pe care şi le-a asumat mai târziu ca arhitect al palatelor din Évora (1525). Aceste atribuţii şi titluri ne permit să-i considerăm pe meşterii din familia Arruda drept artiştii cei mai mari ai arhitecturii civile în stil manuelin, ale cărei elemente de stil mudéjar se circumscriu în împrejurimile Lisabonei şi provincia Alentejo, adică la zona pe care au dominat-o ei cu prestigiul şi lucrările lor.

Opera capitală a lui Diego de Arruda în domeniul arhitecturii religioase se află la biserica Jesus de la Tomar. Aici a realizat nava şi sacristia, cunoscută mai târziu sub numele de sală de consiliu, cu cele trei ferestre vestite, «una în mijloc şi ceva mai sus şi celelalte două de o parte şi de alta, cu pervaz şi zăbrelite cu vergele din fierul cel mai bun», după cum scrie în contractul din 1510 semnat de Diego de Arruda. Se poate afirma, prin urmare, că el, şi nu Juan del Castillo, cum s-a crezut mai de mult, rupând arcul de la mănăstirea Templierilor, a construit în această biserică actuala navă manuelină, decorată cu exuberanţa geniului său înnoitor.

Mai înainte de a analiza această operă, care este «lucrarea cu cea mai puternică personalitate, nu numai a

artei fraţilor Arruda, ci a întregului stil manuelin», vom rezuma ceea ce se ştie în legătură cu cei doi artişti.

După ce au înălţat palatul regal din Lisabona, s-au angajat să conducă lucrările de la Tomar, care se întind pe o perioadă de cel puţin trei ani, din 1510 până în 1513, întreruptă de călătorii 70

la Çafim, Azamor şi Mazagão (1512 şi 1513), pentru a fortifica cetăţile cucerite de ducele de Bragança, dom Jaime. Diego a rămas la Mazagão până în 1515, dar Francisco de Arruda s-a întors în regat în 1514, pentru a înălţa turnul Belém între anii 1515 şi 1519, în arhitectura căruia se percepe evocarea unor teme decorative musulmane, rezonanţe nostalgice ale şederii sale pe coasta Magrebului. La rândul său, oraşul Çafim păstrează încă în zidurile care îl înconjoară, însemnate cu emblemele regale, precum şi în ruinele castelului de pe ţărmul mării şi ale catedralei manueline, una dintre cele mai emoţionante amintiri ale artei fraţilor Arruda în Maroc. Dar, în 1519, fraţii Arruda se întorc la locul lor de baştină, şi Évora devine centrul de unde a iradiat activitatea lor; acolo şi-au avut casa şi familia, acolo şi-au botezat şi şi-au căsătorit copiii. Din 1521, Diego e numit «meşter al zidirilor din provincia Alentejo», cu o rentă de douăsprezece mii de reis, şi în 1525 «meşter al construcţiilor de palate din Évora». A murit în 1531, şi i-a urmat până în 1547 în toate aceste funcţii fratele său Francisco.

Nava şi ferestrele sălii de consiliu din Tomar, la care ne-am referit mai înainte, constituie baza de identificare cea mai sigură a artei lui Diego de Arruda. Exteriorul bisericii Jesus e înconjurat de o friză dublă cu teme asemenea valurilor agitate ale oceanului şi de o saulă puternică, care, ascunsă în anumite porţiuni, reapare în altele şi se leagă în noduri imense sub ferestre. Această temă a unei parâme care înconjoară monumentul şi este legată din loc în loc cu noduri puternice poate fi văzută şi

la turnul Belém şi chiar la una din fântânile palatelor din Cintra. Ferestrele navei au pervazurile formate din trunchiuri noduroase care se ivesc dintr-o împletitură de frânghii; dar elementele cele mai ciudate ale masivului terminal sunt cele două contraforturi din colţuri, ale căror muluri se află chiar în trunchiurile naturaliste, cu statuile necizelate de pe 71 consolele şi proeminenţele din colţuri întărite cu plăci de plută legate cu lanţuri – şi brâie. S-ar spune că n-au alt rost decât acela de a amortiza şocul navei manueline în faţa digurilor Indiei… Rozeta din partea de sus are ramuri umflate ca velele în vânt, şi sub friza de crini stilizaţi se deschide faimoasa fereastră în capătul vechii sacristii. Această fereastră, cea mai bine conservată dintre toate trei, dezvăluie, atât în exterior cât şi în interior, tumultuosul amestec al unei serii de motive ca într-o evocare de coşmar: frunze care vibrează ca nişte limbi de foc, flori de anghinare stilizate, parâme legate cu noduri arbitrare, trunchiuri de coral, frunze umflate de plante acvatice, plutitoare de plută, lanţuri încingând consolele de coral care susţin sferele armii are, iar la baza ferestrei, rădăcina tentaculară a unui stejar de plută. În interior, în tonuri mai clare, într-o lumină melancolică, temele se repetă cu o variaţie constantă, ba în motive care se unduiesc precum valurile, ba modelând forme misterioase, fără un înţeles bine definit, într-o artă care nu mai este naturalistă, ci suprarealistă.

În mijlocul acestei sugestii incoerente şi baroce palpită mai ales nostalgica evocare a ţinutului său natal, Alentejo, şi obsesia mării. Nici tăietura ferestrelor, nici temele care le împodobesc nu sunt cu adevărat musulmane; fapt cert este că stilul manuelin al fraţilor Arruda, care a făcut din Tomar simbolul cel mai expresiv al unei epoci şi al unei misiuni, se caracterizează prin predominarea elementului decorativ asupra celorlalte elemente de construcţie. Decoraţia invadează totul, se

revarsă peste orbita elementară a ferestrei, şi nu există niciun trunchi de coloană neted pe care să-ţi poţi odihni privirea, nici vreo continuitate a unei dezvoltări tematice; se întrerupe la fiecare pas pentru a născoci forme noi şi a le părăsi apoi într-un ritm de *staccato*, din care este eliminat întreg echilibrul clasic, atât cel al goticului, cât şi cel al Renaşterii.

Se înţelege forţa sugestivă pe care a exercitat-o ambianţa mănăstirii Jesus, unde, peste geniul 72

baroc al fraţilor Arruda, rătăcea visul Infantelui dom Enrique şi al descoperirilor maritime.

În arhitectura religioasă din Alentejo, opera manuelină cea mai importantă care poate fi atribuită lui Diego şi Francisco Arruda este planul bisericii Viana din Alentejo. Are trei nave şi cinci travee despărţite prin solizi pilaştri ortogonali, cu un inel de frunze în mijloc şi altul la capiteluri. Arcele sunt rotunde şi bombate, iar bazele lor octogonale sunt împodobite cu jumătăţi de sfere. Bolţile de cărămidă se sprijină pe ogive simple, ale căror nervuri pornesc de la console decorate cu frânghii şi trunchiuri împletite. Exteriorul este unul din exemplarele cele mai originale pentru bisericile-fortăreţe din timpul domniei lui dom Manuel. Cele trei nave, de înălţimi diferite, sunt încununate cu metereze manueline şi despărţirea traveilor este marcată de pinacluri conice şi netede terminate cu sfere. în colţurile zidului în care se înscrie biserica se află turnuri cilindrice cu vârfuri conice, care o apărau ca nişte redute. Dar cel mai remarcabil element este faţada, limitată de patru contraforturi, cu un portic manuelin în mijloc. Poarta geminată, cu arce în plin cintru, se înscrie în alt arc unic, tot în plin cintru, totul încadrat într-un arc în lanţ, format de două trunchiuri împletite, din care ies sferele armilare. în mijloc, crucea lui Hristos şi stema manuelină. în fund, compoziţia este aceea a ferestrelor ogivale în stil mudéjar, cu goluri duble acoperite de un arc

mare cu carenă între două coloane care urcă până deasupra arcelor; aşa sunt ferestrele palatelor din Évora, din Sempre Noiva, ale sălii de consiliu din Loios etc. în decoraţia arcelor şi a pervazurilor recunoaştem aceleaşi teme tratate de fraţii Arruda la fereastra din Tomar: trunchiuri înconjurate de un brâu în spirală şi şerpuind de-a lungul planşeurilor, acelaşi ritm al temelor întrerupte constant care împodobesc coloanele, şi formele de turban ca la turnul Belém şi la Loios. Aceste motive decorative atât de diferite de rezonanţele gotice ale lui Mateus 73 Fernandes şi de coloanele răsucite ale lui Boitaca, constituie una dintre caracteristicile stilului fraţilor Arruda, ilustrată cel mai bine dintre toate operele lor de ferestrele din Tomar, al căror *barochism* l-a impresionat pe Eugenio d'Ors.

Dintre celelalte biserici manueline atribuite fraţilor Arruda, cele mai importante sunt catedrala din Elvas (construită de Francisco), biserica Sfintei Maria Magdalena din Olivença şi biserica din Moura.

Cealaltă mare operă simbolică a regatului lui dom Manuel Preafericitul este turnul Belém. O legendă ce-şi are obârşia în lectura incorectă a *Cronicii* lui García de Resende îi atribuie planurile acestui cronicar. De fapt a fost construită de Francisco de Arruda, după cum am dovedit în 1921, printr-un document care-l pomenea drept «meşter al bastionului din Restelo», nume sub care a fost cunoscut la început turnul Belém. Lucrările au început în preajma anului 1515, când s-a întors Arruda de la Çafim şi Azamor, unde a stat, aşa cum am spus, împreună cu fratele său. Revelaţia care a fost pentru el arta din Magreb explică rezonanţele stilului mudéjar pe care le putem întâlni la turnul Belém, vizibile mai ales la balcoanele cu aer oriental şi la cupolele cu meandre care prezintă unele asemănări cu acelea de la *cutubya*[4] din Marrakech. Este

4 Bibliotecă

foarte firesc ca fraţii Arruda să ducă la Çafim, Azamor şi Mazagão arta manuelină în spiritul căreia s-au format, la fel cum pe urmă este foarte firesc să-şi aminţească la întoarcere, când lucrează la tumul Belém, de impresiile orientale recepţionate acolo. în felul acesta putem înţelege astăzi mai bine dubla origine a mudejarismului fraţilor Arruda, pe de o parte, inspirat din arta andaluza care a zămislit palatele din Cintra, şi, pe de altă parte, din arta din Magreb, deprinsă în timpul şederii lor în Africa.

În jurul operelor capitale ale acestor meşteri pot fi grupate altele care, concepute de ei sau de alţi artişti din părţile locului, vădesc influenţa stilului lor.

Diego şi Francisco Arruda nu numai că ne dau modelul celor mai originale şi mai reprezantat. ive monumente ale stilului manuelin – nava din Tomar şi turnul Belém – ci, după părerea noastră, sunt meşterii cei mai de seamă ai arhitecturii civile manueline cu influenţe ale stilului mudéjar.

Originile acestui gust trebuie căutate mai întâi în palatele regale, mai ales la Cintra, şi pe urmă la Évora.

Palatul din Cintra exista încă de pe vremea domniei lui dom João I, şi aici a fost primit în 1428, cu solie din partea lui Filip cel Bun, pictorul Jan van Eyck. Dar în timpul epocii manueline a suferit modificări atât de profunde, încât astăzi abia se mai recunosc lucrările din epocile anterioare. Dom Manuel, la începutul domniei lui, cucerit desigur de ceea ce văzuse în Spania în călătoria din 1496 (pentru a se proclama moştenitor al tronului întregii Peninsule Iberice), a stimulat gustul andaluz al înnoirii manueline aşa cum se poate vedea în aripa centrală a palatului, care pe atunci era singura existentă. Ambianţa de palat maur, evocarea Granadei prin «sala celor două surori» şi prin grădina din Lindaraja sunt un reflex al acestei seducţii andaluze. Ferestrele ogivale, din fine cruci de marmură şi capiteluri seviliene, precum şi arcele

zimţate încadrate într-un arc maur, sunt forme musulmane. Azulejos-urile sunt în cea mai mare parte din Sevilla; câteva, mai rare, de mozaic; altele, din cărămidă vitrificată, iar podeaua, pardosită cu mici pătrate de faianţă. Toate acestea sunt noi reflexe de inspiraţie andaluză, caracteristică pentru primul ciclu manuelin al palatului. Dar, în 1508, un nou pavilion, cel al Sălii Blazoanelor, este în stilul manuelin naţional. Ştim că João Rodrigues a încheiat contractul lucrărilor de la Cintra, dar planul s-ar putea să fi fost făcut de unul dintre meşterii construcţiilor regeşti, Boitaca ori Diego de Ar ruda, probabil de acesta din urmă.

Mai sigur ni se pare să atribuim cea de a treia aripă a palatului, aceea a odăilor prinţului (1517), fraţilor Arruda, căci prin naturalismul ei, cu trunchiuri noduroase şi răsucite, cu tăietura ferestrelor îngemănate şi cu capiteluri învăluitoare ca nişte turbane, reflectă stilul operelor de la Tomar, turnul Belém şi Loios. Participarea acestor meşteri la lucrările de la Cintra şi de la palatul din Ribeira explică acum caracterul mudéjar pe care-l dezvăluie arhitectura civilă din Alentejo şi care se vede chiar şi la palatele regale (iar fraţii Arruda erau meşterii acestor palate) şi la alte palate din Évora şi din întreg ţinutul, cum ar fi cel din Cinco Quintas, cel din Vimiosos, casa lui García de Resende, Sempre Noiva, Castelul Al vito, Agua de Peixes etc. S-ar putea să fi fost mai mulţi meşteri însărcinaţi cu toate aceste lucrări, dar inspiraţia comună din stilul mudéjar manuelin, care n-a înflorit decât în această regiune, trebuie să fie atribuită celor doi meşteri ai construcţiilor din Alentejo şi influenţei prin care au dominat arhitectura acestei provincii.

Porticul sălii de consiliu din Loios, unul dintre cele mai frumoase şi tipice pentru această modalitate, cu arcul său maur dublu şi capitelurile în stil oriental, ale căror teme sunt identice cu cele de la Tomar, trebuie să fie inclus

fără discuţie printre operele fraţilor Arruda.

Francisco de Arruda nu a fost numai meşterul apeductului din Évora – Agua de Prata – ci şi după cât se pare, autorul planurilor apeductului Amoreira, din Elvas, ale cărui lucrări le-a condus personal în faza iniţială. Acest apeduct este cel mai grandios şi original al artei manueline, vrednic de faima şi prestigiul meşterului.

Cum am mai spus, dacă perioada eroică a stilului manuelin a fost scurtă, influenţa lui s-a întins, în tot regatul lui dom João al III-lea, mai ales în arta provincială. Supravieţuieşte în câteva duzini de porticuri, ferestre şi trunchiuri sau stâlpi, a căror formă şi decoraţie sunt rezonanţe 76

ale stilului meşterilor. Să pomenim spre exemplu porticurile din Alvor, Silves, mănăstirea Castanheira, Coimbra, Setúbal, Santarém (Marvila), Torres Yedras (biserica São Pedro), Montemor-o-Novo şi mai ales cele ale sacristiei din Alcobaça, Yestiaria şi biserica Batalha. Dintre ferestrele diferitelor case particulare, vom aminti pe acelea de la Beja, Évora (casa lui García de Resende), Viseo, Vila Real, Viana de Castelo etc. Pentru trunchiurile şi stâlpii în stil manuelin prezintă interes Vila Nova de Foscoa, Leça de Bailio (de Diego Pires cel Tânăr, 1514) şi Arcos de Valdevez, în stilul lui Boi tac a.

Pe de altă parte, arta din provincia Entre-Minho-e-Douro în primul pătrar al secolului al XVI-lea a primit alte influenţe străine de stilul manuelin, pe care le-au introdus artiştii din Vizcaya şi Galicia la bisericile din Caminha, Vila de Conde, la catedrala din Braga, la Azurara etc. Toate acestea sunt, într-adevăr, manueline prin epoca de care ţin, dar nu şi prin stil, căci prezintă mai multe afinităţi cu goticul flamboaiant şi cel plateresc al artei spaniole decât cu stilul meşterilor de la Batalha, Tomar, Belém şi Évora. Faptul că nu s-a făcut deosebirea între aceste forme importate din nordul Spaniei şi noul stil portughez a dus

altă dată la îndoieli şi erori din partea criticii, care a considerat stilul manuelin drept fiu bastard al artei spaniole fără a-i recunoaşte originalitatea. Eugenio d'Ors a fost cel dintâi critic care a recunoscut barochismul precursor al ferestrei din Tomar, considerată pe urmă una dintre piesele de mare originalitate plastică ale stilului manuelin, prin dinamismul ei, prin simţul volumelor, profunzimea şi dramatismul ei tulburător. Stilul plateresc, asemenea iederii agăţătoare, a acoperit faţadele edificiilor, înecând valorile arhitectonice într-o proliferare decorativă de altar sau în preocuparea atât de musulmană de a acoperi total suprafeţele. Stilul manuelin, inspirat dintr-o tradiţie romanică a proporţiilor şi a sobrietăţii decorative, se exprimă 77 prin vigoarea structurilor şi prin inflamarea temelor, producând un efect de concentrare ornamentală în mijlocul unor ample suprafeţe goale. Posedă o sensibilitate esenţială pentru o anumită dimensiune, profunzimea, pe care platerescul aproape că a eliminat-o. Construieşte volume, în loc să le multiplice pe o suprafaţă. Nu e o simplă decoraţie de argintari.

Dacă am voi acum, ca o sinteză, să atribuim un înţeles simbolic evoluţiei unui stil care a exprimat o epocă eroică, am spune că Mateus Fernandes a deschis la Batalha arcul triumfal în care au înflorit primele revelaţii ale stilului, că fraţii Arruda, mai direct legaţi de călătoriile şi cuceririle manueline, evocă în nava din Tomar corăbiile care luau drumul spre Indii, având incrustate pe cocă întreaga floră şi faună maritimă; că Boitaca, în sfârşit, a încercat să înfăptuiască visul lui dom Manuel Preafericitul prin cupola ambiţioasă a *cape*lelor *imperfecte*. Dar destinul a întrerupt ambiţiile arhitectului, aşa cum avea să întrerupă, puţin mai târziu, ambiţiile naţiunii.

IV. ARTA RENASCENTISTĂ

Stilul manuelin, ca toate stilurile naturaliste, a avut o durată efemeră. încă înainte de a se sfârşi domnia lui dom

Manuel, în 1517, Juan şi Diego del Castillo, împreună cu sculptorii francezi, introduceau teme lombarde la Belém, Tomar şi Coimbra. Aceste elemente străine se limitează, la început, la partea decorativă, dar puţin mai târziu afectează şi arhitectura propriu-zisă.

Principalele centre ale Renaşterii din Portugalia au fost Coimbra, Tomar şi Évora. La Coimbra, decoraţia renascentistă, influenţată de sculptori francezi (mai întâi Chanterenne, apoi Jean de Rouen), s-a unit cu arhitectura lui Diego del Castillo, şi ansamblul a avut un caracter rafinat prin delicateţea cu care artiştii gali au cioplit piatra. Pe de altă parte, la începutul domniei lui dom João al III-lea iniţiativele regale au fost mai mult de renovare a construcţiilor manueline decât de înălţare de noi monumente. Astfel, a apărut o artă bastardă, jumătate manuelină, jumătate plateresca. Abia mai târziu, prin împletirea forţelor lui Diego del Castillo şi a sculptorului Jean de Rouen, s-a născut la Coimbra un stil propriu-zis renascentist.

La Tomar, adevăratul artist al Renaşterii a fost Juan del Castillo, care a condus noile construcţii joanine până la jumătatea secolului al 79 XVI-lea. Această influenţă se întinde până la

Santarém (biserica Miracolului), la Atalaia, la Abranles etc.

La Évora, înnoirea artistică a fost mai amplă şi profund italienizantă. Şederea lui dom João al III-lea şi a curţii sale în capitala provinciei Alentejo în cel de-al doilea pătrar al secolului al XVI-lea, mai precis de la 1530 la 1540, a creat aici o ambianţă de cultură şi viaţă artistică, neîntrecută de niciun alt oraş portughez, şi care a făcut din Évora centrul umanismului şi mediul artistic cu gustul cel mai rafinat.

La Évora şi-au dat întâlnire în anii aceia Clenardo, Jean Petit, Francisco de Melo, André de Resende, Gil

Vicente, Francisco de H ollanda, Chanterenne, Miguel de Arruda, Diego de Torralva. Această tradiţie, precum şi marmura, materie plastică renascentistă, explică rezistenţa întâmpinată de baroc în mare parte în provincia Alentejo.

Diego de Torralva, arhitect, şi Nicolas Chanterenne, e sculptor, au conferit stilului renascentist din Évora caracterul italienizant propriu formaţiei şi gustului lor. Bisericile Graça (1525 – 1537) şi Mitra, de inspiraţie bramantescă – cruce greacă ţu extremităţile rotunjite şi cupole pe coloane ionice –, sunt opere pe care nu le puteau concepe decât nişte meşteri formaţi prin lectura lui Seriio şi la şcoala sculpturii toscane.

Tot lui Torralva îi datorăm capela cea mare de la Belém, unde a lucrat între 1540 şi 1550, şi pe care Jérôme de Rouen a terminat-o în 1570> şi aceste două capodopere, care constituie gloria oraşului Tomar: galeria prinţului Filipe (1558) şi biserica Conceição. Galeria este poate opera care aminteşte cel mai mult pe Palladio în întreaga Peninsulă Iberică, iar biserica Conceição este o bijuterie unică, ce sugerează atât de mult arta din Toscana, încât s-ar spune că a fost transplantată de pe malurile Arnului pe cele ale râului Nabão. Torralva a fost, fără nicio îndoială, arhitectul portughez care a asimilat şi a adaptat cu cele mai bune rezultate diferitele stiluri ale Renaşterii italiene. 80

Începând cu cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, după 1547, anul morţii lui Francisco de Arruda, unul dintre maeştrii stilului manuelin, şi mai ales după 1552, anul morţii fraţilor Castillo, reprezentanţii vizcaini ai platerescului, marii arhitecţi, pe lângă Diego de Torralva (15291566), au fost Miguel de Arruda (15001563) şi Alfonso Alvares (15511575). Acesta din urmă a deschis un nou ciclu în arhitectura portugheză.

Despre Miguel de Arruda, care a construit palatele

din Xabregas, în 1557 – pomenite de Francisco de Hollanda –, şi poate şi palatul Salvaterra, cu capela sa clasică, ştim că a fost în primul rând meşterul fortificaţiilor joanine şi în această calitate s-a dus de mai multe ori în Africa pentru a proiecta forţăreţele de peste mări (Mozambic).

La moartea lui Miguel de Arruda, în 1563, şi a lui Diego de Torralva, în 1566, meşterii care au dominat arhitectura portugheză în cea de a doua parte a secolului al XVI-lea au fost, mai cu seamă, cei doi Alvares: Alfonso, a cărui activitate cunoscută se situează între 1551 şi 1575, şi Baltasar, nepotul său, colaborator şi continuator al lucrărilor sale, mort în 1624. Activitatea acestor doi meşteri a fost comparabilă cu aceea a artiştilor din familia Mora în Spania.

În urma înfiinţării a trei noi episcopii – Leina, Portalegre şi Miranda – a fost nevoie să se înalţe trei noi catedrale, dintre ele, două, Leina în 1551, şi Portalegre, înainte de 1560, au fost concepute de meşterul Alfonso Alvares. Cea din Miranda se datorează altui Torralva, care a început-o în 1552; dar, prin faptul că are un caracter spaniol, constituie un caz aparte în evoluţia artei portugheze.

Catedralele din Leina şi Portalegre ne dezvăluie unul din aspectele artei lui Alfonso Alvares: bazilica are pilaştri în formă de cruce, bolţile de cărămidă au o reţea de nervuri cu reminiscenţe gotice, ambianţa, lipsită de ornamentaţie, este aproape cisterciană, dar posedă proporţii frumoase 81 şi caracter monumental, căreia o lumină limpede îi conferă un aer de bucurie. Catedrala din Portalegre, concepută în acelaşi stil, şi-a îmbogăţit capelele cu o serie de altare mari cu picturi manieriste, care fac din acest monument exemplarul cel mai remarcabil al arhitecturii din sud în ultimul pătrar al secolului al XVI-lea. Alfonso Alvares a conceput, de

asemenea, o serie de biserici din Alentejo, cum ar fi Santo António, din Évora (1557); Santa Maria de Castelo, din Estremoz (15501562); Monsaráz (1563); biserica din Olivença; Veiros (sfârşitul secolului al XVI-lea); Alcaçovas; Pavia etc. Câteva dintre acestea au structură pătrată, şi toate sunt de tipul *Hallenkirche*; au frumoase coloane de marmură galbenă şi roz în tonuri vibrante şi calde, care conferă ambianţei farmecul somptuozităţii. Elementul expresiv esenţial al arhitecturii sale este obţinut de Alfonso Alvares prin monumentalitatea pilaştrilor, calitatea materiei şi amplul simţ al spaţiului.

O altă serie de biserici din Lisabona: São Roque (1566), Santo Antonio (1567), São Sebastião (1569), São Bento (1571) şi câteva din Évora, cum ar fi Espíritu Santo (15511567) şi Santo Antonio, reprezintă o concepţie deosebită; planurile lor au fost trasate de fraţii Alvares, dar mai târziu au fost modificate.

De aceea, majoritatea acestor biserici au avut două planuri: cel dintâi, trasat de fraţii Alvares, pentru São Roque, São Sebastião, Santo António şi São Bento, cel de al doilea, aflat sub influenţa lui Tercio şi chiar trasat de el, după modelul bisericii Gesù de la Roma.

Această influenţă se datorează faptului că Felipe al II-lea, când a ocupat tronul Portugaliei, l-a numit pe Filipe Tercio meşter arhitect al construcţiilor regale şi l-a însărcinat, în 1582, să facă planurile pentru două monumente noi la Lisabona: mai întâi São Vicente şi apoi Santo Antonio, amândouă după modelul bisericii Gesù. Baltasar Alvares a preluat conducerea lucrărilor celor două biserici respectând proiectele lui Tercio; planul originar al bisericii São Vicente se păstrează şi acum la Academia de Arte Frumoase din 82

Lisabona, semnat de Felipe al II-lea la EI Pardo şi purtând data de 1590.

Adoptarea planului bisericii Gesù se datorează

probabil mai puţin iniţiativei lui Tercio decât indicaţiilor primite de la Roma, după cum se poate deduce din descrierea celor două planuri ale bisericiiapo Roque făcută de cronicari. Cel dintâi, cu trei nave, în gustul tradiţional al lui Alfonso Alvares; al doilea, care este cel actual, a urmat planul bisericii Gesù, fiindcă s-a constatat – spune cronicarul – că primul plan răpea bisericii prea multă lumină. Raţiunea e probabil alta: o indicaţie venită de la Roma.

Am pomenit pe scurt, puţin mai înainte, de sosirea lui Filipe Tercio în Portugalia (1576 – 1597). A fost chemat de dom Sebastião ca specialist în fortificaţii, şi, căzut prizonier la Alcazar quivir, s-a întors în Portugalia după ce a fost răscumpărat. Numit de Felipe al II-lea meşterarhitect al tuturor construcţiilor regale, a înălţat o mare parte dintre ele, de la pavilionul palatului Ribeira şi apeductele din Vila de Conde, Coimbra şi Tomar, până la fortificaţiile de pe coastă: Setúbal, Peniche, Viana de Castelo etc. A introdus în arhitectura sa, pe lângă demnitatea formelor clasice, simţul spaţiului, care conţinea în germene barocul. Opera sa cea mai importantă este biserica São Vicente de Fora, din Lisabona, a cărei influenţă în arhitectura portugheză a fost foarte mare. Dintre celelalte lucrări, se cuvine să pomenim în primul rând Colegiul Nou din Coimbra, terminarea galeriei din Tomar, începută de Torralva şi, după gustul nostru, admirabilul Palat episcopal, astăzi Muzeul Machado de Castro. I se pot atribui biserica şi galeria de la Serra de Pilar, din Porto, cu coloane ionice rotunde şi o artă de a concepe şi de a valorifica spaţiul pe care în epoca aceea numai Tercio o poseda la noi. A întemeiat o şcoală de arhitectură asemănătoare cu aceea pe care a creat-o Herrera în Spania, amândouă de fapt din iniţiativa lui Felipe al II-lea. Din acest climat al şcolii lui Tercio s-a ivit gene83 raţia de arhitecţi care a dăruit artei portugheze din

secolul al XVII-lea primele forme ale barocului portughez.

Acestui ciclu de la începutul secolului, al XVII-lea îi aparţin Diego Marques (1594 – 1640) – discipol al lui Tercio –, Leonardo Turnano (1592 – 1633), Nicolau Frias şi Baltasar Alvares (1550 – 1624). Acesta din urmă marchează trecerea de la tradiţionalismul unchiului său Alfonso Alvares şi înnoirile introduse de Tercio.

A fost meşterul-arhitect al construcţiilor din Alentejo (1575), al palatelor din Santarém şi Salvaterra, al mănăstirii Batalha etc. Colaborator al unchiului său, a dus la bun sfârşit, după moartea acestuia, câteva construcţii din Lisabona: mănăstirea Santo António sau Colegiul Iezuiţilor, în 1579, biserica Nossa Senhora de Desterro, a cărei piatră de temelie s-a aşezat în 1591; mănăstirea São Bento, începută în 1598; mănăstirea Estrela şi mănăstirea Trinas din Campolide etc.

Ca arhitect în serviciul iezuiţilor nu a fost numai meşterul constructor al bisericii Santo António, ci şi al Colegiului Grilos din Porto, început în 1573 şi terminat în 1577, şi al Colegiului din Coimbra, a cărei biserică a devenit catedrala nouă.

Stilul arhitectonic al lui Baltasar Alvares este, în interioare, de o mare austeritate: arcele capelelor sunt despărţite prin pilaştri, iar deasupra lor se află o cornişă de-a lungul întregii nave, cu tribune sau ferestre prin care lumina pătrunde în biserică. Transeptul, fără prea mare profunzime, este acoperit uneori la intersecţia sa cu nava cu o cupolă. Cât priveşte faţada, îndeosebi dacă ne gândim la biserica de la Colegiul Grilos, barochismul ei constă în viziunea diferitelor planuri, în timpanele întrerupte, în porticul sprijinit pe coloane proeminente şi în aşezarea turnurilor puţin înapoia frontispiciului. Biserica Grilos, prin proporţiile ei, în care înălţimea domină lăţimea, invers decât stau lucrurile în mod normal în barocul ilustrat de artiştii din Roma, prin jocul planurilor şi al perspectivelor,

care conferă dinamism faţadei, şi prin materia sa: granitul, care 84

dă austeritate şi culoare expresiei plastice, constituie capodopera lui Baltasar Alvares. São João cel Nou, care este posterioară – lucrările au fost începute în 1600, dar biserica a fost terminată mai târziu, la sfârşitul secolului al XVII-lea –, este aproape o copie a bisericii Grilos, şi amândouă oferă afinităţi evidente cu biserica San Juan din Toledo.

La viitoarea catedrală din Coimbra, cu proporţii mai ample şi o mare cupolă pe transept, lucrările au durat aproape întreg secolul al XVII-lea; faţada, concepută în stilul mănăstirii Grilos, are proporţii mai largi, un joc mai puţin viu al planurilor şi o anumită uscăciune care provine în parte de la piatra de calcar, pe care lumina se dizolvă, păleşte şi se răceşte.

Înainte de a trece la ciclul barocului, vom aminti câteva opere ale Renaşterii din nordul Portugaliei, nesupuse influenţei meşterilor din sud. Astfel, frei Julião Romero (1549 – 1570) a înălţat bisericilcăpo Gonçalo, din Amarante, şi São Domingos, din Viana de Castelo. Gonçalo de Torralva (1547 – 1576) a făcut planurile catedralei din Miranda, începută în 1552. La Viana de Castelo, João Lopes cel Bătrân a construit monumentala fântână (1554) care avea să slujească drept model pentru multe altele din Minho şi chiar din Galicia. Biserica Misericórdia din Viana, vădind o Renaştere cu unele trăsături particulare, este opera lui João Lopes cel Tânăr.

V. ARTA BAROCĂ

SECOLUL al XVII-lea. Baltasar Alvares poate fi considerat primul reprezentant al barocului portughez. Tercio era mult mai clasic, aşa cum se poate vedea din operele unuia din elevii săi, Diego Marques, meşter-arhitect al construcţiilor regale începând din 1600 şi arhitect al Ordinului benedictin pentru care a făcut

planurile bisericilor din Coimbra (1602) şi Porto (1604). Faţada acesteia din urmă – São Bento da Vitoria – este mai aproape de clasicismul lui Tercio şi Bartolomeo della Porta decât de barocul lui Baltasar Alvares.

Generaţia următoare a fost aceea a artiştilor din familiile Tinoco şi Turnano. Pedro Nunes Tinoco (1604 – 1640?), arhitect al regelui după moartea lui Baltasar Alvares, a continuat lucrările începute de acesta la biserica São Vicente din Lisabona. A realizat de asemenea sacristia de la Santa Cruz din Coimbra (1626 – 1627), şi alte câteva monumente la Grato, Magdalena (1635) şi São João de las Praças (1637). João Nunes Tinoco (1631 – 1684) a continuat lucrările tatălui său de la São Vicente. A fost un meşter de mare prestigiu, atât pentru lucrări de fortificaţii cât şi pentru mănăstirile ordinului augustinilor pe care le-a construit după Restauraţie. Lui i se datorează primele proiecte ale bisericii Santa Graça (1682), pe care le posedă Academia de Arte Frumoase, dar care n-au apucat să fie folosite. 86

Din familia Turnano, cel mai bătrân, Leonardo (1584 – 1631), s-a remarcat mai ales ca meşter de fortificaţii. Dar fiul său, frei João Turnano (1610 – 1679), călugăr benedictin, doctor în matematică, arhitect şi inginer, a făcut nu numai planurile diferitelor opere ale ordinului său (Alcobaça, São Tirso, Tibães, Travanca), ci şi capelele principale ale catedralelor din Viseo şi Leina şi mănăstirea Santa Clara cea Nouă din Coimbra (1640). Fratele său, Diego Turnano, a fost şi el inginer. Dintre toţi trei, frei João este cel mai semnificativ, căci lui i se datorează câteva dintre cele mai caracteristice monumente ale barocului din secolul al XVII-lea; vigoarea şi autenticitatea stilului său se reflectă în mănăstirile Alcobaça şi Santa Clara.

Pe lângă artiştii din familiile Turnano şi Tinoco avem ştiri despre cei doi Mateus de Couto, unchi şi nepot; activitatea lor cuprinde, respectiv, perioadele 1616 – 1664

şi 1647 – 1696. Unchiul a fost arhitectul care a făcut planurile bisericilor Inchiziţiei din Lisabona, Coimbra, Évora şi Goa. Nepotul, remarcabil ca inginer militar, a participat la înălţarea bisericii Santa Clara cea Nouă şi a făcut planurile mănăstirii Francesinhas din Lisabona, dărâmată nu de mult.

De-a lungul secolului al XVII-lea asistăm la repetarea unor planuri identice, ceea ce, împreună cu sobrietatea decorativă, creează o oarecare monotonie în evoluţia arhitecturii iniţiate de familiile Turnano şi Tinoco, mai ales în primele trei sferturi ale secolului.

Expresia originală a bisericii din secolul al

XVII-lea rezidă, în pofida sobrietăţii ei, mai mult în decoraţie decât în plan. Când se apreciază arhitectura Romei din secolul al XVII-lea, sau formele baroce din Veneţia, Florenţa şi din sudul Italiei în această perioadă, cea mai rodnică şi strălucită a barocului italian, se observă că originalitatea şi măreţia ei constau în expresia arhitectonică, în invenţia şi varietatea infinită a planurilor şi în diferenţele de structură. Biserica 87 barocă, ba chiar şi palatul şi vila, trăiesc în fond din conceptul structural sau organic; dimpotrivă, barocul portughez din secolul al XVII-lea trăieşte şi dobândeşte originalitate mai ales prin decoraţie, în Italia cadrul altarelor se repetă uneori cu o monotonie fastidioasă; esenţial este tabloul sau basorelieful, aproape totdeauna aparţinând unui mare maestru, înconjurat de coloane şi timpane de marmură. în arta portugheză, tema centrală, care domină prin importanţa sa artistică întreaga capelă, este tăblia cu sculpturi policrome şi aurite, care constituie principala decoraţie a altarului. E ca un frumos portic arhitectonic care abia mai lasă loc pentru jilţul de predică sau pentru o mică statuie votivă.

Chiar dacă artiştii din familiile Turnano şi Tinoco n-au dat arhitecturii din secolul al XVII-lea personalitatea pe

care a atins-o decoraţia altarelor, se poate totuşi afirma că sfârşitul secolului al XVII-lea este dominat de un mare artist, arhitectul João Antunes, a cărui activitate se desfăşoară între 1683 şi 1734 şi care se bucură de un mare prestigiu artistic şi de consideraţie oficială. A fost me şi erul – arhit ect al bisericii şi mănăstirii Louriçal (1690), al sacristiei de la catedrala din Braga (1696 – 1703) şi al câtorva biserici cu plan octogonal, dintre care Nossa Senhora da Cruz, din Barcelos, şi Nossa Senhora das Barrocas din Aveiro (?) i se pot atribui: cea dintâi, pe bază de documente, iar cea de a doua, pe baza afinităţilor stilistice, fără să uităm că mormântul Sfintei Joana din Aveiro (între 1699 şi 1710) este neîndoielnic opera sa.

Tipul de biserică octogonală a fost unul din tipurile preferate în arhitectura italiană a secolului al XVII-lea. Unele dintre cele mai celebre biserici ale acestui ciclu baroc din Roma, biserica La Salute din Veneţia şi multe altele sunt octogonale. în Portugalia, arhitectul care a folosit cel mai mult planul octogonal a fost João Antunes, motiv pentru care i se poate atribui biserica Menino de Deus din Lisabona (1711), pe lângă faptul că, fiind construcţie regală, este logic să-i fi fost încredinţată, de vreme ce era arhitectul 88

oficial al lui dom Pedro al II-lea. În sfârşit, planul bisericii Santa Graça, ale cărei lucrări le-a condus timp de peste treizeci de ani, este de asemenea, după credinţa noastră, opera sa. Cu altă ocazie, şi din motive pe care le-am expus atunci, am atribuit planul bisericii, care este cel mai frumos monument al secolului al XVII-lea din Lisabona, lui João Antunes, deşi cel dintâi meşter care a lucrat aici pentru o scurtă perioadă (1682 – 1684) este João Nunes Tinoco, care a făcut două planuri, dar niciunul dintre ele n-a ajuns să fie executat. Planul care s-a înfăptuit a fost după cât se pare ce-l făcut de João Antunes, care a condus lucrările întreaga sa viaţă. Am mai spus că

João Antunes a demonstrat, la bisericile ridicate după planurile lui şi la altele care i se pot atribui, o mare predilecţie pentru planul octogonal, atât de drag lui Bramante şi recomandat de Seriio. Pe lângă cea de la Santa Graça, sunt octogonale planurile de la Nossa Senhora da Cruz (Barcelos), Menino de Deus (Lisabona), Nossa Senhora das Barrocas (Aveiro) şi încă trei biserici din acest oraş, toate din secolul al XVII-lea sau de la începutul secolului al XVIII-lea, încadrându-se în perioada când João Antunes a lucrat la mormântul Sfintei Joana şi a fost arhitectul construcţiilor regale. Niciuna totuşi nu posedă barochismul şi monumentalitatea bisericii Santa Graça, care în interior are un plan în formă de cruce greacă {u patru turnuri în colţuri şi este acoperită de o mare cupolă centrală, luminată printr-un tambur. Pe lângă pilaştrii cupolei, planul reflectă, în parte, pe acela de la Sfântul Petru din Roma, al lui Baltasare Peruzzi (Seriio).

Originalitatea barocului din secolul al XVII-lea, extrem de expresivă la mănăstirea Grilos, construită de Baltasar Alvares, şi la biserica Santa Graça, construită de João Antunes, rezidă în monumentalitatea proporţiilor, în jocul ritmic al planurilor şi al volumelor şi, în sfârşit, în rolul încredinţat luminii pentru valorificarea maselor 89 şi a golurilor. Pe cât este Santa Graça de austeră, pe atât este Menino de Deus de jovială prin folosirea marmurei albe şi roz şi prin eleganţa aproape feminină a expresiei sale decorative. Aceste două elemente – sobrietate aproape austeră şi eleganţă – vor constitui una din constantele arhitecturii portugheze a secolului al XVIII-lea, deosebită atât de perioada precedentă cât şi de cea următoare, fiindcă piperul adus din India, în secolul al XVI-lea, şi aurul adus din Brazilia, în secolul al XVIII-lea, au conferit decoraţiei plastice exuberanţă şi ostentaţie.

Dacă în secolul al XVII-lea arhitectura din nordul şi din sudul ţării nu oferă diferenţe atât de accentuate ca în

secolul al XVIII-lea, aceasta se datorează faptului că cea mai mare parte a construcţiilor erau încredinţate fie arhitecţilor regali, care asigurau unitatea monumentelor înălţate la Porto, Lisabona sau Évora, fie arhitectului unui ordin monastic, cum a fost Turnano pentru Ordinul benedictinilor, care, în diferite puncte ale ţării, a înălţat bisericile Alcobaça, São Tirso, Tibães, Travanca etc. Baltasar Alvares a condus nu numai lucrările de la São Vicente, Santo António şi São Bento din Lisabona, ci şi acelea de la mănăstirea Grilos din Porto şi de la Colegiul Iezuiţilor din Coimbra. Iar João Antunes a făcut planurile nu numai pentru Santa Graça din Lisabona, ci şi pentru bisericile din Louriçal, Aveiro, Barcelos şi pentru sacristia catedralei din Braga.

SECOLUL AL XVIII-LEA. În secolul al

XVIII-lea, în timpul domniei lui João al V-lea, arhitectura suferă o transformare profundă. În acest moment este absolut indispensabilă diferenţierea caracterului şi evoluţiei arhitecturii din nordul şi din sudul Portugaliei. Arhitectura din Lisabona, Mafra şi Évora a fost dominată de puternica personalitate a lui Ludovice şi de gustul italienizant al lui dom João al V-lea. Ludovice, german de obârşie, pe adevăratul său nume Friedrich Ludwig, a fost chemat mai întâi de iezuiţi pentru a construi biserica Santo Antonio. 90

A terminat în 1701 sacristia, care atinge aproape proporţiile unei biserici şi care, rămânând intactă după cutremurul ce a făcut să se prăbuşească nava, este şi astăzi un document al magnificienţei iniţiale a artei sale. Totuşi, monumentul cel mai important de care rămâne legat numele său este mănăstirea din Mafra, şi aici s-a creat o şcoală excelentă de unde au ieşit meşterii autohtoni care aveau să dezvolte arhitectura portugheză în cea de a doua jumătate a secolului al XVII I-lea: Mateus Vicente, Reinaldo Manuel etc.

Mănăstirea Mafra, a cărei piatră de temelie s-a aşezat în 1717, a fost sfinţită în 1730. Concepută cu gândul ambiţios de a rivaliza cu Excorialul, a fost încredinţată lui Ludovice ca urmare a unui concurs la care au luat parte Juvara şi Canevari. Proiectul lui Juvara, care se păstrează la Torino, era mai bogat în perspective.

Opera arhitectonică a lui Ludovice oglindeşte concepţia unui artist educat în Italia şi care a rămas credincios influenţelor şi învăţăturii primite acolo. Dar arta lui era prea înţeleaptă şi rece pentru a fi asimilată sincer de spiritul portughez, iubitor al seducţiilor decorative, al eleganţei proporţiilor şi chiar al culorilor pitoreşti. Ca arhitect al curţii, Ludovice exercită o influenţă deosebită în capitală, iar mai târziu şi în provincia Alentejo, aşa cum se poate vedea admirând frumoasa capelă principală a catedralei din Évora (1721 – 1746), realizată de el. La Lisabona, cele mai bune opere ale sale sunt porticul de la São Domingos şi palatul São Pedro de Alcântara, între altele. întreaga arhitectură din timpul domniei lui dom João al V-lea, nu numai construcţiile regale din metropolă, ci evident şi cele din teritoriile de peste mări (Brazilia) reflectă influenţa sau direcţia imprimată de Ludovice. Am mai avut ocazia să înşirăm (*L'art portugais*, 1949, p. 28) însărcinările şi funcţiile sale când a fost numit, în 1750, mare arhitect al regatului. Am pomenit atunci de lucrările pe care regele i le-a 91 încredinţat «atât în regat, cât şi în afara lui».

Scriind «în afara lui» se referă, fără nicio îndoială, mai ales la Brazilia.

Când se iveşte o nouă generaţie de arhitecţi, după moartea lui Ludovice, în operele din capitală se observă efectul lecţiei lui tehnice, dar nu şi o asimilare a spiritului artei sale. Mateus Vicente şi Reinaldo Manuel dau palatului Queluz şi bisericii Estrela, pe lângă simplitate şi stil, o eleganţă şi o luminozitate care înseamnă întoarcerea

la o expresie mai naţională a simţului arhitectonic portughez. Se marca astfel sfârşitul barocului, în pofida acestei întoarceri la eleganţă care de fapt accentuează şi mai tare uscăciunea artei lui Ludovice.

Carlos Mardel (1733 – 1763) avea să înţeleagă mai bine preferinţele gustului portughez, împreună cu anumite influenţe ale Extremului Orient în profilul acoperişurilor şi în gustul pentru culoare şi pitoresc. De aceea, în arhitectura civilă, la palatele din Oeiras şi Junqueira, la fântânile din Lisabona, arta lui Mardel a aflat un ecou mai uşor de înţeles şi o afinitate mai intimă cu sensibilitatea portugheză.

Reconstrucţia Lisabonei, după cutremur, a creat stilul pombalian[5], care, bineînţeles, s-a limitat la zona capitalei, dar care şi-a realizat capodopera la Terreiro de Paço. Elementul celular al structurii sale organice era simplu, dar această repetiţie pe care o putem urmări în arcadele ce înconjoară piaţa nu a produs monotonie, ci dimpotrivă a creat ritm, şi lumina care iradiază din Tajo reuşeşte să îndulcească austeritatea formelor. Numele lui Manuel de Maia, care a făcut planurile apeductului Aguas Libres, şi al lui Eugénio dos Santos, care a condus lucrările de la «Sala de Risco», centrul proiectelor de reedificare, sunt legate de această operă urbanistică.

În nord, barocul secolului al XVIII-lea a aflat alte soluţii prin geniul decorativ al lui Nicol au de Nasoni (1732 – 1773), în materia regională strălucitoare şi austeră, ale cărei tonalităţi cenuşii dobândesc valoare prin luminozitatea spoielii. Nasoni a venit la Porto în 1732, unde s-a căsătorit şi a trăit aproape patruzeci de ani. Principalele sale opere sunt: biserica şi turnul Clericilor

---

5 De la titlul purtat de Sebastião José de Carvalho e Melo, marchiz de Pombal (1699—1782), un politic marcant în timpul lui João al Y-lea şi al lui dom José, adept al ideilor iluministe, adversar al iezuiţilor şi promotor al unor importante reforme sociale şi culturale.

(1732 – 1763), *loggia* laterală a catedralei (1736), reconstrucţia bisericii Misericordia (1750). Palatul Freixo şi Quinta da Prelada constituie, în cadrul arhitecturii civile, exemple strălucite ale geniului său decorativ şi ale gustului pentru perspective. A fost, fără nicio îndoială, meşterul baroc cu cea mai puternică personalitate în dăltuirea formelor, pline de sevă, robuste, în austeritatea granitului. A conferit barocului din nordul ţării o originalitate proprie, deosebită nu numai de barocul italian în ambianţa căruia s-a format, ci şi de barocul lui Ludovice, greu de asimilat pentru portughezi. A introdus în planul eliptic al turnului de la biserica Clericilor plasticitatea curbelor lui Borromini şi a îmbrăcat faţada şi chiar turnul cu o exuberanţă decorativă foarte potrivită pentru vibraţia luminii şi a umbrei şi pentru valorificarea volumelor.

Influenţa lui a fost simţită în tot nordul ţării, extinzându-se până la Lamego, unde a lucrat la catedrală; dar cele mai multe opere ale lui Nasoni se află la Porto, principalul centru al activităţii sale şi locul unde influenţa lui s-a exercitat cel mai intens. Figueiredo de Seixas, care a înălţat mănăstirea carmelitelor (1756 – 1768), a fost un continuator al stilului său, ca şi António Pereira, care a construit biserica Nossa Senhora dos Órfãos.

În acelaşi timp cu înflorirea acestei arhitecturi, care pe de altă parte reflectă cunoştinţe serioase şi o bună formaţie tehnică, Braga constituie un centru autohton unde un meşter neidentificat a ridicat o serie de monumente însemnate cu amprenta unei ciudate personalităţi. Faţada bise93ricii Congregaţios, Casa Mexicanului, biserica Falperra şi o mare parte din biserica Bom Jesus din Braga reflectă gustul trepidant al acestui mare decorator, care exprimă în granit exuberanţe naturaliste, reînviind spiritul stilului manuelin de la Tomar. Germain Bazin a studiat acest ciclu al barocului din nord şi a scos în relief caracterul său original, mai independent de

influenţa centrelor de pe litoral. În felul acesta, arhitectura barocă a dobândit o personalitate proprie mai repede în nord decât în sud, şi s-a eliberat de formalismul şi disciplina artei de la curte, rămânând mai aproape de tradiţiile regionale ale valorificării granitului în forme decorative.

Palatele din secolul al XVIII-lea oferă cele mai frumoase exemplare de combinaţii decorative, de folosire a granitului, de ziduri văruite şi de panori de azulejos, care, în atrii, scări, saloane şi grădini, dau o notă de prospeţime, culoare şi bucurie decorativă. între aceste palate pot fi citate palatul Malheiro Reimão (Viana de Castelo), acela al cenţilor de Anadia (Mangualde), Casa lui Mateus (Vila Regală), palatul marchizului de la Graciosa (Anadia), palatul episcopal din Porto (de Nasoni), Casa Beţiandos; la Lisabona, palatul Infanţilor de Palhava, unde astăzi este ambasada Spaniei, şi la Estoi, în împrejurimile oraşului Faro, palatul viconţilor de Estoi.

În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe lângă meşterii reconstrucţiei Lisabonei din timpul marchizului de Pombal, există câţiva arhitecţi vrednici de pomenire: Mateus Vicente şi Reinaldo Manuel dos Santos. Mateus Vicente, care a trăit între 1710 şi 1786, a fost elevul lui Ludovice. A făcut planurile bisericii Estrela – pe care a terminat-o Reinaldo Manuel – şi lui i se datorează o mare parte a palatului Queluz, ale cărui grădini precum şi aripa scărilor sunt de Robillion, dar eleganţa proporţiilor şi aerul surâzător sunt un reflex al gustului lui Mateus Vicente, care a ştiut să fure de la meşterul său tehnica, eliberându-se de uscăciune. 94

Reinaldo Manuel dos Santos (1740 – 1790), ieşit de la şcoala din Mafra şi colaborator al lui Eugénio dos Santos la reconstruirea Lisabonei, a dus la bun sfârşit biserica Estrela şi a făcut planurile fântânii Janelas Verdes. O mulţime de alte opere interesante ale acestei epoci au fost

însă construite de meşteri străini, cum este eleganta biserică Memoria, de Juan Bibiena (1753 – 1760) etc.

La începutul secolului al XIX-lea, arhitecţii cei mai importanţi au fost: în sud, Manuel Cayetano de Sousa, care a făcut la Lisabona planurile pentru bisericile Encarnação, São Domingos, capela Bemposta, turnul şi capela regală de la Ajuda, spitalul São Marcos (Braga) şi actuala clădire a Facultăţii de Ştiinţe din Porto. Spitalul Santo António este opera englezului John Karr; clădirea Asociaţiei Britanice a fost ridicată de Whitehead, şi biserica Terceiros (Porto), neoclasică, a fost construită de Pinto de Miranda.

SCULPTURA DECORATIVĂ. În acelaşi timp cu evoluţia arhitecturii, avem de urmărit acum evoluţia sculpturii decorative a altarelor, policromă şi aurită, care împodobeşte interioarele capelelor şi conferă un caracter deosebit de expresiv barocului portughez din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Robert Smith şi Germain Bazin i-au consacrat studii minuţioase şi bine documentate (*Revista da Academia Nacionál de Belas Artes*, numerele 2 şi 5, Lisabona).

Sculptura decorativa din secolul al XVII-lea. În cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi prima jumătate a secolului al XVII-lea, arhitectura altarelor era lucrată în stilul Renaşterii pentru a încadra picturi ale maeştrilor italiezanţi. Exemplele sunt foarte numeroase: este de ajuns să pomenim, la Lisabona, câteva tăblii de altar de la Apo Roque, sau cea de la capela principală a bisericii Luz cu picturile lui Venegas, precum şi, la biserica Madre de Deus, marea tăblie de altar a lui dom João al III-lea cu pano95 urile atribuite lui Cristóvão Lopes. Tot acestei perioade îi aparţin altarele catedralelor din Leina şi Portalegre; acestea din urmă sunt cele mai monumentale din întregul ciclu. Vechea biserică Alfaiates (Porto), bisericile Alpedrinha şi Terena, capela Esporão de la catedrala din Évora (1620) etc. oferă noi exemple. Se

caracterizează printr-o compoziţie de ordine suprapuse, coloane drepte, în general striate, antablament cu frize împodobite cu îngeri şi ghirlande, pilaştri, reliefuri şi ornamente, medalioane şi în partea superioară timpane clasice, rotunde sau triunghiulare. Sunt, într-adevăr, prelungirea în lemn policrom şi aurit a tăbliilor de altar din piatră de la Ança, lucrate în atelierele din Coimbra şi răspândite în toată partea de jos a văii râului Mondego sub egida lui Jean de Rouen. În arta din Coimbra, temele centrale ale tăbliei de altar erau sculptate în basorelief, în timp ce, în afara iradiaţiei atelierelor oraşului, altarele sunt alcătuite din picturi încadrate de tăblii sculptate şi suflate cu aur. Începând încă de la sfârşitul secolului al XVI-lea, chiar şi la Coimbra, altarele de la catedrala Carmo (1597), şi de la capela Universităţii (spre 1605) sunt alcătuite din tablouri înconjurate de tăblii sculptate şi suflate cu aur sau chiar pictate în relief. Acest lucru se explică la catedrala Carmo prin intervenţia episcopului Amador Arrais, care, fiind originar din Portalegre, a adus cu el pe fraţii Coelho, artişti care au realizat decoraţia catedralei.

La mijlocul secolului al XVII-lea, clasicismul începe să-şi piardă puritatea, şi în diferite locuri apar forme de evoluţie care anunţă dezagregarea lui organică. Am publicat două desene de la Biblioteca Naţională din Lisabona, semnate de Castro şi datând din 1656, care reprezintă două proiecte de tăblii de altar: unul dintre ele vădeşte un clasicism destul de pur, celălalt schiţează linii baroce. Este o sugestivă demonstraţie a crizei prin care trecea conceptul de formă în Portugalia la mijlocul secolului al XVII-lea.

Adevăratul spirit baroc, atât în sculptura decorativă cât şi în cea statuară, nu se poate observa 96

decât mult după Restauraţie şi, în sens strict, abia în ultimul pătrar al secolului al XVII-lea; dar atunci el domină

întreaga domnie a lui dom Pedro al II-lea în aspectele sale cele mai autohtone. E format din coloane solomonice alternând cu pilaştri uniţi prin arhivolte cu trunchiuri groase răsucite sau brâie lungi, uneori segmentate, totul împodobit cu teme simbolice, frunze de viţă, ciorchini, copii, păsări şi acante, care învolburează suprafaţa coloanelor şi a mulurilor, conferindu-le volum şi mişcare. Această compoziţie, ce pare a fi înflorit mai întâi în nord şi abia după aceea în sud, s-ar putea spune că reînvie structura romanică a porticurilor din secolele XI ŞI XIII; atât de constant şi de profund este sentimentul formelor, organice şi decorative, care aveau să domine perioadele esenţiale ale artei portugheze (romanică, manuelină sau barocă).

Dar pe când granitul din perioada romanică, prin austeritatea materiei sale, impunea o decoraţie sobră, acum permeabilitatea lemnului, cu seva neliniştită a barocului, înfloreşte într-o vegetaţie luxuriantă, care este însăşi esenţa barochismului. Acantele ornamentale parcă se desprind de pe pilaştri în căutarea spaţiului, şi interiorul porticului din care se inspiră compoziţia abia mai lasă loc pentru jilţul de predică şi tabernacol.

Putem da sute de exemple ale acestei modalităţi esenţiale a barocului din secolul al XVII-lea, şi puţine sunt bisericile sau capelele care nu au cel puţin un altar în acest stil. Totuşi, trebuie să ne limităm la exemplarele capitale prin grandoarea lor şi care, mai ales, sunt prototipurile artei regionale.

Studiul modalităţilor sculpturii decorative şi a evoluţiei sale în secolul al XVII-lea trebuie să se facă dinspre nord spre sud, fiindcă acesta ni se pare că a fost sensul expansiunii artei, atât în epoca barocului, cât şi, mai înainte, în epoca romanicului.

Fără a voi să atribuim altarului de la São 97 Bento da Vitoria categoria de prototip, poate fi totuşi privit ca unul

dintre cele mai nobile exemple, prin formă şi proporţii, ale altarelor din secolul al XVII-lea, desigur anterior corului, care este din 1705 (M. Basto). São Pedro de Miragaia, din Porto, capela lui Iisus, din Aveiro, şi capelele laterale: Sao Tirso, Vilar de Frades etc., ne oferă alte exemple remarcabile.

Dar această perioadă de tranziţie din secolul al XVII-lea când are loc reconstrucţia bisericilor poate fi apreciată cel mai bine la Tibaes, sediul Ordinului Benedictin. Câteva din altarele de aici sunt încă de pe acum baroce şi nu mai departe de decada 1660 – 1670; pe lângă aceasta, sculptura decorativă din cor e datată în 1667.

La Coimbra, în catedrala nouă, capela lui dom Tomás de Vila Nova, din 1688, constituie un excelent punct de referinţă cronologic.

Altarul cel mare de la Santa Clara cea Nouă, poate anterior anului 1680, aparţine şi el aceluiaşi tiP-In sud, altarele de la Santo Antonio (Evora) din 1697, şi cel de la Cartuxa, acesta din urmă neasemuit de frumos, sunt exemplare ale aceluiaşi stil, dar ceva mai târzii, indicând, aşa cum am spus, o expansiune dinspre nord spre sud.

Cât priveşte problema, analizată abia de curând, a originilor barocului din Peninsula Iberică şi a originalităţii caracterului său, se cuvine să subliniem diferenţele care despart altarele spaniole din Granada, Sevilla, Salamanca, etc. de cele portugheze din Porto, Aveiro, Coimbra, Lisabona sau Évora.

Căutarea originii coloanei solomonice, care constituie o caracteristică esenţială a acestor altare, în influenţa desenelor, gravurilor, tapiseriilor, tablourilor etc. a fost o subtilitate complet inutilă. Adevăratul model l-a oferit Bernini la catedrala Sfântul Petru din Roma, şi artiştii din Peninsula Iberică n-au făcut altceva decât să-l imite, simplificându-l şi suprimând la început distincţia dintre decoraţia treimii inferioare şi decoraţiile celorlalte două

treimi. Elementele de o importanţă atât de mare în structura organică a 98

altarelor cum sunt coloanele solomonice trebuiau să se inspire din alte coloane, şi nu din simple transpuneri decorative. Faima catedralei Sfântul Petru şi a baldachinului său sunt suficiente pentru a explica originea acestor influenţe.

Dar dacă acest element a fost comun sculpturii altarelor din Peninsula Iberică, diferenţa a fost profundă în ceea ce priveşte concepţia şi compoziţia lor. E de ajuns să comparăm câteva din cele mai cunoscute, cum ar fi bunăoară, San Esteban (Salamanca), de José Churriguera, sau San Martin Pinario (Santiago), cu cele din nordul Portugaliei. Coloanele solomonice se înalţă mai întâi impunător prind dimensiunile lor colosale, pe deasupra antablamentelor, apoi compoziţia se dispersează şi se pulverizează într-o sumedenie de statuete, pinacluri şi heruvimi care slăbesc avântul iniţial. în Portugalia, altarul a găsit soluţia organică a desăvârşirii în vigoarea arhivoltelor răsucite, care descriu un arc perfect, ca la porticurile romanice. Barocul spaniol s-a inspirat din spiritul plateresculuí; cel portughez, din spiritul stilului romanic. Acest lucru explică diferenţa de compoziţie şi evoluţie dintre aspectele originale ale altarelor din Peninsula Iberică.

Sculptura decorativă barocă din secolul al XVJII-lea. Nu numai schimbarea domniei, cu alte cuvinte începutul domniei lui dom João al V-lea, ci şi descoperirea aurului şi diamantelor din Brazilia au dat artei portugheze, odată cu noile posibilităţi, un impuls înnoitor, trecând de la austeritatea nu lipsită de măreţie a barocului din prima perioadă la fastul şi somptuozitatea din secolul al XVIII-lea. Dom Pedro al II-lea primea, în 1690, primele transporturi de aur, şi nu ne surprinde faptul că în cei dintâi ani ai secolului al XVIII-lea, încă în timpul domniei

sale (până în 1706), în decoraţia altarelor se simte începutul unei noi perioade de prosperitate şi bogăţie, comparabilă cu perioada manu elină.

În felul acesta, arta Restauraţiei, care cuprinde cel de al treilea pătrar al secolului al XVII-lea 99 (de-a lungul unei perioade de războaie şi de dificilă reorganizare administrativă), a continuat ciclul cel mai înfloritor al domniei lui dom Pedro al II-lea, care a fost perioada de aur a barocului din secolul al XVII-lea. Dar în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în timpul domniei lui dom João al V-lea (1706 – 1750), se produce criza înnoirii artistice care atinge toate artele, chiar şi pe cele minore, dominată de sosirea unor artişti străini, îndeosebi italieni. Au construit biserici, mănăstiri şi palate, i-au învăţat meserie pe numeroşi elevi şi au format gustul publicului. Dacă o parte din creaţiile lor reflectă importarea unei arte străine, o altă parte, cea care de intere1seză mai mult, este rodul unei asimilări naţionale, pe care materia, tradiţiile şi sensibilitatea portugheză le îmbină într-un baroc autohton.

În secolul al XVIII-lea, structura altarelor sculptate se îmbogăţeşte şi se complică prin adăugarea de elemente noi. Coloanele solomonice şi pilaştrii se îndepărtează pentru a lăsa loc unor nişe cu consolă şi baldachin cu perdele pe un fond de ţesătură plisată. Nişa a introdus un nou ritm în structura organică a altarului, integrându-i sculptura statuară. În afară de aceasta, partea superioară pierde trăsăturile robuste şi ermetice ale arhivoltei romanice, iar timpanele se frâng pentru a permite explozia decorativă care transformă partea superioară într-o apoteoză de îngeri, ghirlande şi scoici în jurul unei heraldici sau unui simbol euharistie. Aceleaşi coloane solomonice copiază de data aceasta mai exact pe cele de la baldachinul lui Bernini, de la catedrala Sfântul Petru din Roma, cu treimea inferioară împodobită cu caneluri în spirală, iar celelalte două treimi semănate cu trandafiri în

adânciturile torsiunii. Stăpânind mai bine decât în secolul al XVII-lea modelarea figurii umane, se multiplică atlanţii de pe console, altă dată împodobite cu acante sculptate, iar în vârful pilaştrilor îngeri eleganţi susţin antablamentele ori stau întinşi pe timpane. în sfârşit, la exemplarele cele mai grandioase, sculptura decorativă nu se limitează la altar, ci se revarsă şi se întinde pe zidurile 100

capelei, cu reliefuri fără îngeri, heruvimi, medalii şi ghirlande decorative, înconjurând muluri, ţesături, tavane şi ferestre. Unul dintre exemplele cele mai reprezentative şi mai remarcabile ale barocului din primul sfert al secolului al XVIII-lea este capela principală de la São Paulo şi, tot la Lisabona, minunatele altare de la bisericile Comendadoras de Avis şi Nossa Senhora da Penha, la a căror decoraţie sculpturală a contribuit probabil José d'Almeida, ca şi la decoraţia Găieştilor. Caleaşca lui dom João al V-lea e făcută de el.

Această artă este atât de elegantă în proporţii şi atât de rafinată în execuţia figurilor şi ornamentelor, încât, în comparaţie cu perioada precedentă, mai arhitectonică, mai austeră şi mai puţin sculpturală, marchează o înnoire estetică. Prezintă mari asemănări cu sculptura caleştilor făcută la Roma (1716) şi bineînţeles că pe lângă artiştii italieni, cei câţiva artişti portughezi, ca José d'Almeida, care-şi făcuseră ucenicia la Roma iniţiază acest nou ciclu al sculpturii în lemn, sub a cărui patină aurită palpită o ardoare păgână.

Pentru a aprecia mai bine evoluţia şi modalităţile sale, trebuie să căutăm exemple în cele mai diferite regiuni ale Portugaliei; dar de data aceasta, invers decât am procedat cu barocul secolului al XVIII-lea, nu vom. merge de la nord spre sud, ci plecând din capitală, ca centru de iradiere, căci barocul joanin a fost o artă de geneză curteană, importată de rege şi zămislită în gust

italienizant.

La Lisabona, pe lângă cele trei interesante altare ale bisericilorăpo Paulo, Nossa Senhora da Penha şi Comendadoras de Avis – la care ne-am referit mai înainte şi care în primul caz se completează prin unitatea spiritului cu altarele din navă, ţinând de barocul secolului al XVII-lea –, putem adăuga alte exemple, de la altarul capelei Nossa Senhora da Pledade (1711), din biserica São Roque, până la altarul principal de la São Miguel de Alfama, de Santos Pacheco 101 (1728) etc.

În provincia Alentejo, Évora ne oferă, aşa cum am mai spus, prin capela principală a catedralei, lucrată de Ludovice (1718 – 1746), un exemplu pentru contrastul dintre altarele pe care le-am pomenit mai înainte şi un altar în stil italian, conceput nu cu monumentalitate şi bogăţie, ci oarecum sever, scoţându-şi efectele decorative din varietatea şi culorile marmurei şi din pictura altarului, care este de Masucci. Capela din transeptul de la São Francisco, dimpotrivă, este un frumos exemplar de compoziţie şi sculptură decorativă, concepută cu grandoarea stilului o anin naţional; altarul bisericii Magdalena din Oliven ça, din 1720, este un alt exemplu de unitate şi echilibru în cadrul barocului din secolul al XVIII-lea.

La Colegiul Iezuiţilor din Évora poate fi urmărită, examinând diferitele capele ale bisericii, evoluţia sculpturii decorative în secolele XVI ŞI XVIII; altarul capelei Sfântului Sacrament constituie un excelent exemplu vrednic de a fi menţionat. Aceluiaşi ciclu îi aparţin, la Estremoz, altarul principal al bisericii São Francisco, din nefericire aproape dărâmat; la Portalegre, biserica Bonfim, din 1722; la Alcácer-do-Sal, altarele lăcuite de la Santa Maria de Castelo constituie exemple pentru o modalitate interesantă care vădeşte o dată mai mult influenţa Chinei în arta portugheză, probabil anterioară celei exercitate în

restul Europei.

La Coimbra, sculptura decorativă din secolul al XVIII-lea nu a avut importanţa celei din secolul al XVII-lea; totuşi, chiar în catedrala nouă, altarul de la Nossa Senhora das Neves este din secolul al XVIII-lea şi se înscrie în canoanele acestui ciclu: coloane ca la Bernini, nişe cu perdele etc.

La capela Universităţii, orga, din 1732 – 1733, păstrează încă o savoare din secolul al XVII-lea; dar sculptura decorativă în lemn cea mai originală din această epocă este la biblioteca Universităţii din Coimbra (1715 – 1725). A fost aurită şi lăcuită de Manuel Silva (1723), dar este o operă cu 102

caracter specific, diferită de sculptura altarelor. Măiestria sa i-a sugerat lui Haupt comparaţia cu arta lui Fischer von Erlach de la Biblioteca din Viena.

Totuşi, sculptura decorativă rămâne suverană în nord, bogat în materie primă – castanul – şi având drept capitala oraşul Porto. Trei exemple, toate remarcabile, merită să fie amintite: Santa Clara, altarul principal al catedralei şi São Francisco. În catedrală, pe lângă altarul capelei principale, este de asemenea importantă sacristia, tot din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Cu o reputaţie bine stabilită, exemplul cel mai cunoscut al sculpturii decorative baroce din nord este São Francisco; dar, fără a voi să micşorăm valorarea şi grandoarea acestei ameţitoare dumbrăvi de aur, se cuvine să atragem atenţia că varietatea şi chiar eterogenitatea ciclurilor artistice reprezentate aici strică unitatea stilului. Pe de altă parte, nevoia de a subordona decoraţia barocă structurii gotice a pilaştrilor şi arcelor conferă formelor o hibriditate stranie, ca şi cum un biet călugăr franciscan s-ar înfăşură într-o tunică de aur. Biserica Santa Clara are o altă unitate decorativă, o altă armonie şi chiar o altă fineţe a execuţiei, delicată ca o dantelă din Renaştere.

Un alt altar joanin remarcabil din Porto este acela al capelei principale din catedrală, care poate fi datat în 1727. Documentele publicate de Magalhaes Basto sunt extrem de preţioase pentru identificarea lui. Este o compoziţie vastă, ale cărui planuri au fost făcute la Lisabona, şi a cărei execuţie trebuie să fie opera lui Santos Pacheco, artistul care a făcut sculpturile decorative ale bisericii São Miguel din Alfama. Coloanele solomonice sunt de tip Bernini şi ocupă planuri distincte, dând astfel compoziţiei o mişcare şi un sens spaţial de profunzime, diferite de acelea ale compoziţiilor anterioare, inspirate din porticuri. Timpanele pornesc direct din antablamente, şi deasupra lor se ivesc îngerii, iar în centru o 103 compoziţie mai complicată decât cea de la Santa

Clara conferă părţii superioare o măreţie arhitectonică remarcabilă. Cele două mari console care susţin coloanele solomonice principale, cu îngeri-atlanţi, sunt dintre cele mai frumoase ale epocii şi reprezintă o importantă evoluţie faţă de São Bento, unde nu întâlnim decât acante. Sprijinite de coloane, patru statui de sfinţi (São Bento, São Basilio, São João Nepomuceno şi São Bernardo) sunt opera lui Claude Laprade, aşa cum au dovedit documentele pomenite mai înainte. Statuile nu sunt extraordinare, dar altarul baroc este dintre cele mai impunătoare ale artei joanine prin grandoarea proporţiilor şi profunzimea jocului de planuri.

La Braga, în catedrală, corul înalt (1733 – 1737), cu strane şi orgă monumentală, oferă, prin grupurile alegorice care decorează partea de deasupra orgii, exemplare foarte interesante ale sculpturii decorative şi policrome.

Ultimul ciclu al barocului decorativ corespunde jumătăţii şi ultimului pătrar al secolului al

XVIII-lea, adică domniei lui dom José (1750 – 1777). Este un ciclu rococo, căruia în parte i se suprapune la

Lisabona austeritatea construcţiilor pombaliene de după cutremur. Are exuberanţa proprie ornamentelor rococo (*rocaille*), dar fără fineţea elegantă a gustului francez care l-a inspirat pentru că, aşa cum Italia inspiră operele din timpul domniei lui dom João al V-lea, Franţa influenţează acum ciclul marchizului de Pombal.

La Porto (altarul Terço) se simte dezechilibrul maselor şi elementelor organice, odată cu pierderea importanţei structurale a pervazurilor faţă de partea superioară a altarelor, disproporţionată şi greoaie în raport cu fragilitatea coloanelor. Aici, ca şi la mănăstirea carmeliţilor, soclul coboară până la podea şi e alcătuit din forme flamboaiante, care se încolăcesc pe consolele cu capete de îngeri.

În această disproporţie dintre formele care trebuiau să aibă greutate şi nu mai au şi cele care trebuiau să zboare şi devin prea grele (cum spune d'Ors) constă eşecul spiritului decorativ care a fost mândria barocului din prima jumătate 104

a secolului al XVIII-lea. Nu mai are magnificenţa joanină, ci doar prolixitatea decadenţei. Ele1 mentele structurale se dezagregă, se fragmentează şi, în locul continuităţii coloanei sau pilaştrilor, avem trunchiuri de piramidă, elemente aritmice care se nasc şi apoi se întrerup pe suprafaţa trunchiurilor de coloană. Barocul pierde stăpânirea spaţiului, care este cea dintâi cucerire a sa, şi ornamentele nu se mai zămislesc din impulsul sevei ce urcă prin trunchiul coloanelor, ci se aplică pe acest trunchi ca elemente străine, în stilul bronzului pe mobilier. În felul acesta altarul îşi pierde structura arhitectonică.

Această dezordine şi acest exces au provocat în toate părţile reacţia neoclasicismului, cu întoarcerea la coloanele corintice, la arcele şi timpanele închise, teme preluate din Renaştere; în cele din urmă au provocat moartea barochismului, care timp de mai mult de un secol

a ajuns să fie expresia aproape muzicală a unei înnoiri plastice, alcătuită la început din forţă şi apoi din grandoare.

ARHITECTURA SECOLELOR XIX ŞI XX

Cea mai mare parte a secolului al XIX-lea a fost în Portugalia o epocă nefavorabilă pentru arhitectură, atât pentru cea religioasă, cât şi pentru cea civilă. Nici perioada luptelor liberale n-a fost mai propice pentru construirea de noi biserici, iar ca urmare a extincţiei ordinelor religioase a fost neglijată reconstruirea mănăstirilor existente. Mai târziu, arhitectura civilă a ajuns la pastişa unui fals stil manuelin, conceput, pe de altă parte, mai mult de scenografi decât de arhitecţi şi pentru care ne oferă exemple hotelul Buçaco, câteva palate din Cintra etc. Arta trebuie să exprime epoca sa şi mai ales arhitectura, artă colectivă prin excelenţă.

Dar cea de a doua jumătate a secolului al

XIX-lea a avut un arhitect adevărat, José Luis 105 Monteiro, care a trăit între 1848 şi 1942. S-a format la Lisabona şi şi-a completat educaţia la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, unde a obţinut succese remarcabile, şi, în sfârşit, în Italia, de unde s-a întors în Portugalia în jurul anului 1880, într-o perioadă crucială pentru înnoirea artelor plastice. Maestrul Monteiro a aparţinut generaţiei lui Soares dos Reis şi Columbano, completând astfel în arhitectură, prin competenţa, probitatea şi gustul de care a dat dovadă, strălucitul ciclu al artei din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pe de altă parte, prin autoritatea prestigiului său, care s-a întins de-a lungul primului pătrar al secolului al XX-lea, a contribuit la formarea majorităţii arhitecţilor portughezi ai timpului nostru. Pe lângă câteva mici palate din Cintra şi Cascais, care dovedesc mult bun gust, a construit Avenida Palace, operă care, în pofida faptului că a fost stricată prin modificări ulterioare, lasă să se ghicească unul dintre cele

mai frumoase exemplare ale gustului său neoclasic.

În primul pătrar al secolului al XX-lea, cea mai remarcabilă şi rodnică acţiune înnoitoare i se datorează lui Raúl Lino, care a făcut să renască tipul de casă portugheză cu teme tradiţionale din secolul al XVIII-lea şi cu exigenţele de confort din timpurile moderne, toate acestea împăcându-se prin echilibrul bunului său gust.

Generaţia actuală s-a integrat, în mare parte, în cosmopolitismul arhitecturii moderne, ceea ce îi dă uneori un caracter mai degrabă tehnic decât artistic, cu riscul de a ajunge la monotonia construcţiei în serie şi la pierderea caracterului şi a inspiraţiei tipic portugheze. Dar, la fel ca pentru alte arte, trebuie să sperăm că vor apărea personalităţi autonome care vor avea încredere în imaginaţia creatoare ca germen al înnoirii arhitectonice, chiar dacă este încă prematur, în plină criză evolutivă, să le putem distinge.

SCULPTURA

VI. SCULPTURA MEDIEVALĂ

Istoria sculpturii în Portugalia începe la începutul secolului al XII-lea. Toate operele anterioare acestei epoci sunt cuprinse în evoluţia sculpturii din Peninsula Iberică. Perioadei preromanice îi corespund capitelurile vizigote de la Balsemão – secolul al VĂI-lea – şi Santo Amaro din Beja. Pe de altă parte, resturi de coloane, pilaştri şi lespezi funerare cu ornamente vizigote, risipite pe toată întinderea ţării, formează colecţii importante în muzeele din Beja şi Lisabona.

Cu arta bizantină au legătură sarcofagul în acest stil care se păstrează la catedrala din Braga, ale cărui basoreliefuri ni s-au păstrat doar în parte, cele două lespezi de mormânt de la Dume, probabil din secolul al IX-lea şi, în sfârşit, o lespede încastrată în zidurile catedralei din Lisabona. Stâlpii şi frizele de la Chelas, care se păstrează la muzeul Carmo, sunt tot de inspiraţie

bizantină.

SCULPTURA ROMANICĂ

Sculptura decorativă. Sculptura romanică în Portugalia se limitează, aproape în întregime, la decoraţia elementelor arhitectonice din secolele XI ŞI XIII. Se dezvăluie în mod deosebit în porticuri, capiteluri şi consolele cornişelor. Rareori este sculptură figurată, ca bunăoară bogata iconografie a catedralelor franceze şi spaniole; 108

se reduce aproape exclusiv la teme geometrice sau fitomorfice, şi, din când în când, apar animale stilizate de vădită inspiraţie orientală. Astfel, îngerul de la muzeul din Coimbra, provenit de la catedrala din Porto, este unul dintre cele mai rare şi frumoase exemplare ale artei statuare romanice din câte se pot menţiona. E sculptat în granit, cu pliurile veşmintelor stilizate în curbe ample şi transversale, în maniera artei de tip Cluny a lui Moissac. Basoreliefurile timpanelor sunt rare în arta portugheză, chiar dacă există exemplare remarcabile, cum estecel de la Sepins (Cantanhede), datat în 1118. îl înfăţişează pe Hristos ca împărat, aşezat pe un tron şi sprijinit pe un piedestal de arce maure. *Mielul Pascal* de la muzeul din Coimbra aparţine aceluiaşi ciclu plastic, după cum stă mărturie decoraţia ciorchinilor şi frunzelor de viţă inspirată din tradiţia arhaică vizigotă. în ceea ce priveşte porticurile, singurele unde figurile umane, sprijinite de coloane, dobândesc o dimensiune importantă, sunt acelea de la Bravães şi Rubiães. Dar modelajul şi proporţiile lor sunt încă foarte grosolane, şi rigiditatea nu se datorează numai granitului ci şi unei concepţii primitive a formelor. Mai interesante se dovedesc *Sfântul Petru* de la Paço de Sousa, şi timpanul porticului de la Bravães, alte timpane în stil romanic tot de granit cum sunt cele de la São Pedro de Rates, Travanca, Font Arcada, Cedofeita, Bravães şi vechiulăpo Cristóvão (Coimbra), reprezintă mielul mistic şi

crucea. Poarta laterală a catedralei din Braga are o cruce sculptată cu tipicele panglici simbolice, prototip care s-a întins până la Unhão, Arnoso etc.

Spiritul sculpturii romanice portugheze îşi află expresia mai ales în capitelurile şi arhivoltele bisericilor din provincia Entre-Minho-e-Mondego, care este prin excelenţă zona stilului romanic. Dacă la unele sculpturi, cioplite în piatra calcaroasă din Coimbra, figura modelată reflectă o inspiraţie bizantină, cele mai multe sunt sculptate în granit, şi în granulele cristaline scânteie 109 lumina înainte de a se îneca în surdina tonurilor cenuşii. Sculpturile din regiunea de frontieră Minho (Ganfey, Longos Vales, Sanfins de Friestas şi Bravães), sunt oglinda influenţei galaice şi a expansiunii artei din Santiago de Compostela. Altele, mai strâns înrudite cu decoraţia din Languedoc, reflectă emigraţia artei de la Cluny.

În Portugalia, ca şi în Spania, multe dintre temele simbolismului oriental şi-au pierdut în cadrul stilului romanic semnificaţia lor originară, care era chiar ignorată de artist, fiind asimilate cu temele pur plastice. Din această cauză, sensul iconografic al decoraţiei romanice din Portugalia este sărac, şi porticul catedralei din Braga, unde lui Manuel Monteiro i s-a părut că poate recunoaşte *le Roman de Renart*, se dovedeşte un caz excepţional. Arhivoltele cu subiecte istorice, ca cele de la Vilar de Frades, sunt foarte rare; chiar dacă există, ce-i drept, şi unele cu decoraţii geometrice remarcabile, cum sunt cele de la Manhente şi, mai ales, turnul Travanca, cu un puternic caracter arhaic, aproape vizigotic. Capitelurile de la Rio Mau, din 1151, sunt originale şi vădesc o plasticitate bogată. Figurile dau formă părţii centrale a capitelului prin proporţii scurte, favorabile expresiei de vigoare pe care o cerea granitul şi unei sumare indicaţii a formelor, mai curând construite în volume decât stilizate în falduri. Unele forme se ivesc din trunchiurile coloanelor cu

exuberanţa şi forţa expansivă a lăstarilor; altele sunt cărnoase ca plantele acvatice, iar altele, în sfârşit, seamănă cu animalele fantastice care se înfruntă şi se răsucesc într-o stilizare orientală. Porticul lateral al catedralei din Braga, care produce un frumos efect decorativ, a inspirat fără îndoială decoraţia de la Unhão, Arnoso, Manhente, Rates, Pombeiro etc. Frunze, volute, împletituri încing capitelul, aşa cum tunicile încing corpul zeiţelor.

Mai târzii, aparţinând secolului al XIII-lea, sunt pietrele de boltă şi capitelurile de la Paço de Sousa şi São Vicente de Sousa, al căror desen ţine mai mult de gravură decât de plastică, ceea ce înseamnă o întoarcere la tradiţia vizigotă. no

Această decoraţie romanică din nord, tăiată în austeritatea granitului, trăieşte încă în jocul de lumini şi umbre care-i valorifică sensul plastic, dar în regiunea Coimbra, unde materia este calcaroasă şi poate fi modelată fin, sculptura are o altă delicateţe a desenului, aşa cum se vede din operele care ne-au rămas la São Cristóvão şi la catedrala veche. Numai la acest din urmă monument plastica romanică se afirmă în trei sute optzeci de capiteluri. Altele, de la biserici dispărute, cum ar fi Santa Cruz, Sâo Salvador, Santiago şi São Pedro, reflectă caracterul bizantin al artei romanice din Coimbra. în drumul său de la nord spre sud, seva romanicului secătuieşte lent: São Pedro din Leina este unul dintre ultimele reflexe ale romanicului din Coimbra.

Sculptura sepulcrală în secolul al XII-lea portughez sunt rare exemplarele de figuri sépulerale. Sarcofagele cu subiect istoric, cum este cel al lui Egas Moniz din Paço de Sousa, sarcofagul unui episcop din Rates şi chiar cele de la Alcobaça, sunt excepţionale. Plin de caracter şi de stil, chiar dacă e modelat simplu, este prelatul cu mitră şi toiag, sculptat în granit şi care, după cât se pare, îl

reprezintă pe Santo Ovídio, la Guimarães. La Alcobaça, patru morminte romanico-gotice, unele asemănătoare cu cele de la Las Huelgas, dezvăluie influenţa artei bizantine şi a celei mozárabe. Pe cel mai important, cu baza trapezoidală, se află întinsă statuia doñei Brites, cu tunica fin lipită de bust, ca o bucată de fildeş, pe o ladă împodobită cu figuri situate sub arce (secolul al XII-lea). Pentru acest ciclu al primei dinastii, adică de la dom Sancho la dom Dinis, Alcobaça a fost panteonul regal, aşa cum în Castilia era Las Huelgas.

SCULPTURA GOTICĂ

Sculptura sepulcrală. Pot fi deosebite trei cicluri 111 esenţiale: primul cuprinde cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea; al doilea, care este ciclul de aur, corespunde secolului al XIV-lea şi ţine de la dom Dinis până la sfârşitul primei dinastii; iar al treilea aparţine secolului al XV-lea, cu alte cuvinte primei perioade a dinastiei de Avis până la Renaşterea manuelină, în care se deschide o nouă epocă de artă şi de civilizaţie. În istoria sculpturii sépulerale, Coimbra reprezintă centrul cel mai important, poate fiindcă docilitatea pietrei calcaroase şi tradiţiile plastice mai rafinate păstrate la catedrala veche au îngăduit o fineţe a execuţiei pentru care granitul din nord era nepotrivit. De aceea lespezile de mormânt de la Pombeiro şi Pad erne au încă savoare şi primitivism tipic romanice, deşi aparţin secolului al

XIII-lea.

La Coimbra şi în împrejurimile ei, unde se găseşte piatră calcaroasă, ba chiar şi mai spre sud, la Santarém, Lisabona şi Évora, se află următoarele morminte:

Cel al lui dom Rodrigo Sanches, mort în 1245, cu toate că mormântul ar putea aparţine unei epoci mai târzii. Figura întinsă, care este gotică, are proporţii elegante; pe mormânt, figuri de tip romanic îl înconjoară pe Hristos în mandorlă, sub patru înfăţişări diferite. Din cele trei

morminte de episcopi care există la catedrala din Coimbra, cel mai impresionant este mormântul lui dom Egas Fafes, mort în 1268. Are mâinile înmănuşate şi încrucişate pe piept; toiagul, la stânga; gulerul, liber în amplul decolteu al tunicii, iar barba, creaţă şi scurtă, încadrează o gură cu buze groase întredeschise într-o expresie atât de îndurerată, încât s-ar putea spune că în loc să se bucure de odihna morţii parcă ar păţimi ultimele chinuri ale vieţii.

La catedrala din Lisabona, figura culcată a unui episcop sub un arctrilobat este tot din secolul al XIII-lea. La Évora, totuşi, meşterii au lucrat în marmora din partea locului, şi în această materie moale şi trandafirie au sculptat figurile altor episcopi, care, pe lângă aceasta, au un caracter arhaizant. Vrednice, de asemenea, de menţiune sunt lespezile funerare din secolul 113

al XIII-lea, cum ar fi bunăoară cele ale lui Onórico şi Simáo Anes, din secolul al XIV-lea etc.

În timpul domniei lui dom Dinis, care corespunde secolului al XIV-lea, începe un nou ciclu al sculpturii sépulerale; chiar sarcofagul regelui este unul dintre principalele exemplare ale acestui ciclu. Se pot distinge trei centre de activitate artistică – Lisabona, Évora şi Coimbra – cu zonele lor de iradiere mai mult sau mai puţin întinse.

La Lisabona, odată cu mormântul lui dom Dinis, de la Odiveles, care se consideră că a fost construit spre 1325, începe o evoluţie înnoitoare. Aparţin acestei perioade două morminte de la muzeul din Santarém, acela al doñei Constança, care se păstrează la Muzeul Carmo, şi acela al doñei Leonor Alfonso, făcut spre anul 1325, la Santarém. Mormintele lui Bartolomeu Joanes (spre 1330), Lope Fernandes Pacheco, doña Maria Vilalobos, o doamnă cu numele de Cogominho şi cel al unei călugăriţe de la Santa Clara – toate de la catedrala din Lisabona – sunt din cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Aceleiaşi epoci îi

corespund mormintele doñei Maria Alfonso, de la Odivelas; cele ale lui Henrique Alfonso, F ei não Redondo şi Mariana Alfonso, de la Muzeul din Santarém. Cel al infantei doña Maria, din 1380, care se păstrează la catedrala din Lisabona, aparţine sfârşitului acestui ciclu.

Aproape toate sunt sculptate în piatră calcaroasă provenită de la periferia Lisabonei. Cel mai interesant este acela al doñei Leonor Alfonso, împărţit în compartimente care grupează figurile două câte două, cu tunici lucrate într-un stil deosebit. Altele, cum este cel al lui Bartolomeu Joanes, vădesc influenţe franceze. Mormintele de la catedrala din Lisabona prezintă o bogată decoraţie heraldică, şi capetele se adăpostesc sub baldachine gotice. Statuia lui Pacheco, de un realism viu, are părul strâns în cozi şerpuitoare şi o barbă lungă şi ondulată, care se termină pe piept într-un vârf ascuţit. Cavalerul schiţează gestul hotărât de a-şi trage spada din teacă, iar pe teacă se repetă motivul emblemei sale.

La Évora, în jurul catedralei, a avut loc o înflorire plastică care cuprinde totul, de la imaginile din galeria şi de pe porticul catedralei până la sculpturile funerare ale episcopilor. Materia este marmora din Estremoz, care te face să uiţi, prin farmecul culorii sale, imperfecţiunile modelajului. Compoziţiile au multe asemănări cu modelele de la Coimbra, şi sarcofagele sunt încărcate de figuri, ale căror forme provin mai puţin de la volume şi mai mult de la modelajul basoreliefurilor. Cel mai important dintre morminte este acela al episcopului dom Pedro, din 1340, construit într-o capelă din galerie. Alte două morminte de episcopi sunt tot de la mijlocul secolului al XIV-lea. În sfârşit, mormântul lui Fernão Cogominho (1364), al cărui sicriu, împărţit în compartimente, după stilul epocii, cuprinde pe sfinţii apostoli cu părul şi bărbile ondulate, mantii încreţite în cascade de pliuri, înfiorate de o vibraţie care iradiază din suprafaţa cristalină amarmorei crem şi

trandafirii. Tot în districtul Évora, la Monsaraz, pe mormântul cavalerului Tomás Martins, acoperit de un baldachin, e înfăţişată înmormântarea lui, cu grupuri libere, în manieră romană, nedistribuite în nişe.

Fără îndoială, centrul de la Coimbra a fost cel mai important, şi ciclul se deschide cu mormintele Reginei Sfinte şi nepoatei sale, doña Isabel, care se află amândouă la Santa Clara cea Nouă. Faptul că aceste morminte provin din Coimbra poate fi recunoscut, chiar şi în afara zonei oraşului, după calitatea pietrei calcaroase şi moi, din Ançã şi Portunhos, în care au fost sculptate. Compoziţia obişnuită, în proporţii monumentale, este aproape întotdeauna aceea a unui mormânt mare, ale cărui feţe se împart într-o mulţime de pătrate care adăpostesc pe sfinţii apostoli sub arce trilobate. La capete sunt reprezentate de obicei Răstignirea pe cruce pe o faţă, şi Sfânta Fecioară, înconjurată de îngeri şi sfinţi, pe cealaltă faţă; mormântul este sprijinit ne de doi lei eu coama zburlită. Figurile culcate dezvăluie cel mai bine personalitatea sculptorului, care nu este întotdeauna şi decoratorul mormintelor.

Mormântul Sfintei Regine, după cât se pare primul din ciclu, marchează în Portugalia înnoirea unei arte pe care nici măcar nu o anunţa sculptura din catedrala veche. La mormântul nepoatei sale, doña Isabel, mica statuie a Infantei este înconjurată de îngeri şi Iei. Doar figura culcată care ajunge, prin nobleţă stilului, la un nivel neatins de nimeni până atunci, este aceea de la mormântul arhiepiscopului din Braga, dom Gonçalo Pereira, care se află astăzi într-una din capelele catedralei din Braga. Capul episcopului se odihneşte pe perne, şi mâinile înmănuşate sunt încrucişate pe piept. Strânge toiagul şi se înfăşoară în triplul veşmânt liturgic cerut de rangul său ecleziastic. Simţul plastic al sculptorului se dezvăluie în modelarea feţei. Sub pleoapa închisă se simte globul ocular, şi nasul puternic, gura ascetică, bărbia fină şi

adâncită constituie, după Alberto Feio, probabil un portret al prelatului, care în 1384, la Lisabona, a încheiat un contract cu meşterul Pero din Coimbra şi cu Tello García din Lisabona. Figura arhiepiscopului este, după părerea noastră, opera meşterului Pedro, judecând după afinităţile cu sculptura statuară din Coimbra, în timp ce Tello García a sculptat probabil mormântul, date fiind asemănările pe care acesta le prezintă cu sculptura din Évora.

În acelaşi timp cu aceste exemplare fundamentale ale înnoirii plastice din secolul al XIV-lea, putem cita altele mai mult sau mai puţin înrudite, cum este mormântul lui João Gorda (1340 – 1350), de la catedrala din Porto, cele ale lui Domingos Joanes şi soţiei sale, de la Oliveira de Hospital, cel al doñei Vataça, de la catedrala din Coimbra etc.

Situate la mijlocul secolului al XIV-lea, se grupează în provincia Beira Alta o serie de morminte în granit decorate cu teme de vânătoare.

115 Arta lor rudimentară, dar plină de caracter, cuprinde statuia culcată a lui Fernão Sanches, sculptată în preajma lui 1350, astăzi la Muzeul Carmo, statuia contelui Barcelos, din 1354, şi cea a soţiei sale, care se află la São João din Tarouca şi respectiv la muzeul din Lamego, statuia episcopului dom Alfonso Pires, din 1362, de la Balsemão. Ceea ce caracterizează aceste morminte, toate din aceeaşi epocă şi de proporţii monumentale, este granitul în care sunt tăiate, material care conferă compoziţiilor o mare austeritate, şi modelajului o asprime foarte potrivită pentru dimensiunile uriaşe ale figurilor culcate.

Dar monumentele cele mai remarcabile ale sculpturii sépulerale apartmând acestui ciclu, deschis cu acela al Sfintei Regine, şi probabil aflat sub influenţa artei aragoneze, sunt mormintele lui dom Pedro şi doñei Inès de Castro, lucrate în preajma anului 1360, sculptate în piatra calcaroasă din provincia Coimbra şi care se odihnesc în

umbra navei de la mănăstirea Alcobaça. Amândouă mormintele sunt bogat decorate cu scene din viaţa lui Hr ist os şi a lui São Bartolomeu, iar în capetele opuse este înfăţişată Judecata de apoi, la mormântul doñei Inès, şi o rozetă cu diferite scene, care au fost interpretate ca o poveste de dragoste, la mormântul lui dom Pedro. Multe elemente ale acestor opere sunt noi şi neobişnuite în cadrul evoluţiei sculpturale portugheze şi chiar în cadrul artei din Peninsula Iberică. Numai scena Judecăţii de apoi reflectă o inspiraţie iconografică franceză, rozeta fiind o compoziţie excepţională înscrisă în pătratul sarcofagului. Bogăţia arabescurilor şi ornamentelor şi chiar linia arcelor, fie maure, fie polilobate, vădeşte o influenţă peninsulară, ca şi cum meşterul acestei decoraţii şi-ar fi făcut ucenicia în stilul mudéjar înainte de a sculpta mormintele de la Alcobaça. Dintre figurile culcate, cea mai frumos modelată este cea a doñei Inés, încadrată de îngeri; o friză heraldică ţu stema Portugaliei şi stema familiei Castro înconjoară întreaga decoraţie. Diferitele scene pe care le înfăţişează tablourile reflectă un naturalism viu în atitudini ud şi în arta pliurilor. Sunt admirabile poziţiile în care dorm apostolii şi felul în care îi înfăşoară veşmintele în scena din grădină, precum şi momentele dramatice ale sărutului dat de Iuda şi leşinului Sfintei Fecioare, care cade în braţele femeilor aflate alături de ea pe drumul calvarului, toate acestea foarte departe de convenţionalismul răstignirilor din secolul al XIV-lea. Dar partea cea mai originală a acestei concepţii plastice este, cum am mai spus, rozeta de la mormântul lui dom Pedro; scenele înfăţişate aici, a căror interpretare a stârnit multe controverse, credem că reprezintă un fel de roată a norocului, de la evocarea copilăriei până la moarte, cu inscripţia funerară A: E: A. FIN DO MUNDO. «Aici te aşteaptă sfârşitul lumii!»

Această serie sepulcrală excepţională de la sfârşitul secolului al XIV-lea se termină cu sarcofagul regelui dom

Fernando, a cărui decoraţie heraldică îmbracă părţile laterale ale mormântului, în timp ce unul din pătratele sale reprezintă pe São Francisco primind stigmatele, în mijlocul unui peisaj stilizat. Medalioanele şi animalele fantastice de pe acest mormânt, desenate cu fineţe şi eleganţă, fac de asemenea cinste acestui destoinic meşter cu care se încheie ciclul secolului al XIV-lea.

ICOANE SCULPTATE (secolul al XIV-lea). Descoperirea meşterului Pero din Coimbra, ca autor al mormântului arhiepiscopului din Braga, dom Gonçalo Pereira, a slujit drept bază pentru identificarea unei bune părţi din sculptura secolului al XIV-lea.

Dintre statuile Maicii Domnului din secolul al XIV-lea care cu mai multă siguranţă i se pot atribui meşterului Pero, aproape toate sculptate în piatră de Ança, vom remarca următoarele: aceea din Colecţia Vilhena; *Nossa Senhora de la O*, de la muzeul din Coimbra; un bust al Sfintei Fecioare cu Pruncul Iisus, de la acelaşi muzeu, provenit de la Montemor-o-Velho, şi *Buna Vestire*, 117 de la biserica din Castilho, provenită tot de la

Montemor. De obicei au un ritm de atitudini uşor sinuos, ovalul feţei încadrat de ample şuviţe de păr despletit, revărsat pe umeri, bărbia mică şi proeminentă, gura cu o expresie serioasă şi ochii fără pupilă sculptaţi în formă de migdală. O tunică înfăşoară picioarele în falduri somptuoase, şi o broşă cu patru lobi prinde mantia pe piept. Mâna, cu degete cilindrice şi alungite, se deschide pentru a-l susţine pe pruncul Iisus sau pentru a indica pântecul. Pruncul Iisus, cu părul cârlionţat şi gura cu colţurile îndreptate în jos, seamănă cu îngerii de pe mormântul lui dom Gonçalo Pereira.

Alte statui, tot din secolul al XIV-lea, au ieşit din atelierul meşterului Pero ori au suferit influenţa lui. Muzeul Machado de Castro (Coimbra) posedă un Santiago şi o Sfântă Martiră din aceeaşi serie. Alte statui mai puţin

perfecte reprezintă iradierea influenţei exercitate de meşterul Pero în Lamego, Montemor şi chiar la Coimbra.

Un al doilea grup de icoane sculptate înfăţişând-o pe Sfânta Fecioară în picioare, cu Pruncul Iisus în braţe, reflectă un alt curent de influenţe. Una dintre cele mai frumoase şi poate prototipul tuturor este icoana de la catedrala din Braga, zveltă şi mândră, vădind o influenţă franceză în stil, fiind însă iberică în ceea ce priveşte caracterul. Proporţiile, atitudinea, părul, aşezarea veşmintelor şi modelajul mâinilor reflectă o artă deosebită de aceea care-l caracterizează pe meşterul Pero. Acestui curent îi aparţin o Sfântă Fecioară din colecţia Vilhena, *Nossa Senhora da Abadia de Amares*, precum şi alte exemplare din Jacente, Oliveira de Hospital, Flor da Rosa, de la catedrala din Porto şi din Marco de Canavezes.

Sfânta Fecioară din galeria catedralei din Évora, sculptată în marmora din partea locului, este înfăşurată într-o mantie lungă care porneşte de la cap şi se strânge în pliuri diferite de acelea ale stilului de la Coimbra. Este aşezată pe o consolă încântătoare, susţinută de doi îngeraşi. Totuşi, Pruncul Iisus seamănă foarte mult cu îngerii de pe mormântul lui dom Pedro din capelă, ceea ce arată că este opera aceluiaşi meşter, desigur cel mai de seamă al şcolii de la Évora din secolul al XIV-lea. O altă Sfântă Fecioară, de la Lorvão, este mai aproape de anumite prototipuri ale artei franceze, cum ar fi Sfânta Fecioară din Huarte Araquil, astăzi dispărută. Mai există câteva exemplare din secolul al XIV-lea la muzeele din Guimarães şi Santarém.

Dintre statuile lui Hristos răstignit din secolul al XIV-lea, sculptate în lemn, avem trei exemplare remarcabile. Cel mai vechi, poate din secolul al XIII-lea, se află la biserica Santa Iria, din Santarém, cu braţul drept ridicat, într-o reprezentare iconografică foarte cunoscută. Celelalte două, din secolul al XIV-lea, se află unul la

mănăstirea Atmosfer şi celălalt la muzeul din Coimbra. Cel de al doilea, într-adevăr impresionant, este una din capodoperele artei medievale a Occidentului. Suspendată de braţe în partea de sus şi ascuţită în partea de jos, unde picioarele sunt petrecute unul peste celălalt, statuia revelă un sens al proporţiilor care nu e străin de influenţa franceză. Cu toate acestea, expresia dramatică a chipului şi nota realistă, chiar dacă este stilizată, pe care o aduc picăturile de sânge de-a lungul antebraţelor, amintesc încă o dată amestecul stilului francez cu realismul iberic. La statuia lui Hristos din Atmosfer, braţele, orizontale, se unesc cu crucea, iar capul se înalţă deasupra umerilor, delicat şi aristocratic. Barba este modelată în bucle mici, arhaizante, ca în sculpturile de la Santiago de Compostela din secolul al

XIII-lea. Văzut din profil, întreg corpul şi chiar capul se arcuiesc şi se apleacă înainte într-o mişcare de renunţare; expresia este mai puţin dramatică decât la statuia din Coimbra, mai încărcată de resemnare şi demnitate. Aceleiaşi epoci şi influenţe îi aparţin *Hristos aşezat* din Santarém, şi *Sfânta Treime* din secolul al

XIV-lea, aflată la muzeul din Évora.

Dar cea mai impresionantă expresie iconografică şi artistică a lui Hristos mort este aceea de pe mormântul aflat la muzeul Machado de Castro.

Hristos e reprezentat cu corpul învelit într-un giulgiu care se întinde în unduiri uşoare, ca o friză de valuri care mor pe nisip. Este o imagine neobişnuită, şi nu cunoaştem nimic asemănător ca expresie şi stil. Provine de la mănăstirea Santa Clara, ca atâtea alte frumoase opere din timpul Reginei Sfinte, al cărei rol în înflorirea artei din Coimbra a fost esenţial.

Ca o completare la iconografia Sfintei Fecioare şi a lui Iisus Hristos, vom pomeni câteva statui din aceeaşi perioadă a artei sculpturii din secolul al XIV-lea: statuile

înfăţişând-o pe *Santa Clara* din colecţia Vilhena şi de la muzeul din Porto; *Santa Agueda* de la muzeul din Coimbra; São *Nicolau*, São *Pedro* şi *Santiago* din colecţia Vilhena; o consolă de la muzeul din Coimbra, alcătuită din îngeri-atlanţi, foarte delicaţi în gesturi şi expresie, şi, în sfârşit, u*năpo Bartolomeu*, din colecţia Vilhena, al cărui cap socratic evocă sculptura grecească din perioada naturalistă a portretului.

La Évora, a cărei catedrală a fost un centru important al sculpturii sépulerale şi statuare din secolul al XIV-lea, sunt vrednice de a fi pomenite nu numai mormintele despre care am vorbit mai înainte, ci şi statuile celor patru Evanghelişti din colţurile galeriei şi Sfinţii Apostoli de pe porticul catedralei. Dintre apostoli, Sfinţii Petru şi Pavel au un caracter diferit de ceilalţi, sunt mai arhaizanţi, de parcă ar fi din secolul al XIII-lea. Stilizarea bărbilor este deosebită, iar pliurile, canelate, se frâng într-un ritm colţuros diferit de curbele maleabile şi manieriste ale celorlalte statui. Niciun document nu ne îngăduie să atribuim sculptura secolului al XIV-lea de la Évora vreunui meşter identificat, dar dintre cele două curente pe care le reprezintă, cel de la capela galeriei şi cel al apostolilor de pe portic, acesta din urmă are unele afinităţi cu statuile de pe mormântul lui dom Gonçalo Pereira din Braga, care poate fi atribuit lui Tello García din Lisabona. Sfinţii Apostoli ar putea fi foarte bine opera acestui meşter. 120

Tot secolului al XIV-lea îi aparţin câteva basoreliefuri, cum este *Naşterea Domnului* de Atouguía da Baleia; *încoronarea* Sfintei *Fecioare*, de Semache, şi *Lupta lui Santiago* de la biserica principală din Santiago de Cacém.

Totuşi, seria cea mai interesantă a sculpturii decorative este aceea a capitelurilor de la Celas, probabil de la sfârşitul secolului al XIII-lea şi, în orice caz, din timpul domniei lui dom Dinis. Arta capitelurilor cu subiect istoric deja Celas, având proporţii prelungi şi zvelte, aflate

de mult în afara tradiţiei romanicului portughez, cu linii puţin cam colţuroase la falduri, se caracterizează prin frumuseţea compoziţiilor şi printr-o sensibilitate delicată în evocarea Drumului Calvarului sau în aşezarea pe mormânt. Prin ele însele, aceste capiteluri dezvăluie o personalitate puternică, ale cărei rădăcini iberice, pe de altă parte arhaizante, amintesc de sculptura din galeriile de la San Cugat de Vallès şi de la catedrala din Gerona.

Istoria şi evoluţia sculpturii din secolul al

XIV-lea poate fi concepută sintetic în felul următor: mai întâi, existenţa a trei centre capitale – Lisabona, Évora şi Coimbra – cu iradieri limitate la Lisabona şi la Évora, dar ample la Coimbra (Braga, Porto, Beira şi valea râului Mondego). Nucleul de la Lisabona, care cuprinde perioada 1325 – 1350, este alcătuit în primul rând din mormintele lui dom Dinis şi doña Leonor Alfonso, împodobite cu numeroase statuete lucrate foarte fin şi cu figuri perechi, şi apoi, în al doilea rând, din mormintele din catedrală, cu decoraţii heraldice.

Sculptura din Évora, tăiată în marmoră, a atins culmea înfloririi în epoca episcopului dom Pedro, de la 1320 la 1340, mai ales dacă ne gândim la mormântul prelatului şi statuile din capela sa. Am mai spus că Sfinţii Apostoli de pe portic şi Cei patru evanghelişti din galerie reprezintă un alt nucleu de artişti, cu o personalitate mai puţin puternică. Dar centrul fundamental al înnoirii sculpturii din secolul al XIV-lea a fost 121 Coimbra; s-a deschis cu mormintele Reginei

Sfinte şi nepoatei sale, şi a continuat cu mormântul arhiepiscopului de Braga, dom Gonçalo Pereira. Aceste morminte, concepute la scară monumentală şi ascultând de aceleaşi norme compoziţionale, reprezintă importul unei arte fără antecedente în Portugalia. Interesul pentru artă al reginei aragoneze explică faptul că toate aceste opere ies din atelierul regal.

Nu ştim cine au fost meşterii care au lucrat la mormintele Reginei şi nepoatei sale, dar înrudirea acestei arte cu aceea întâlnită la mormântul reginei Isabel de Anjou, opera lui Francisco Montflorit, pomenit încă de marchizul de Lozoya, întăreşte ipoteza originii catalane. Totuşi, sunt cunoscuţi autorii mormântului lui dom Gonçalo: meşterul Pero şi Tell o García. Şi, întemeindu-ne pe afinităţile de stil, putem identifica o serie de statui de sfinţi şi ale Sfintei Fecioare aflate la Coimbra. Din aceste nuclee principale a iradiat o influenţă regională care poate fi urmărită la alte morminte şi statui din Oliveira de Hospital, Porto, Balsemao, Lamego, São João de Tarouca etc. Dar marea operă, pornită din iniţiativa regelui, care a înnoit o dată mai mult evoluţia artei portugheze a fost sculptura de la mormintele lui dom Pedro şi doñei Inés de Castro, care sub impulsul pasiunii unui rege se iveşte, cu o perfecţiune tehnică neîntrecută şi cu o originalitate a concepţiei plastice şi iconografice fără precedent, drept una dintre operele cele mai remarcabile ale sculpturii europene din secolul al XIV-lea.

SCULPTURA SEPULCRALk (secolul al XVIea). Morfologia sculpturii sépulerale din prima jumătate a secolului al XV-lea este de obicei alcătuită din două statui culcate alături, de la mormintele lui dom João I, din 1433, dom Pedro de Meneses, din preajma anului 1437, şi a lui Cogominho, din jurul anului 1450, care sunt «iatacuri» conjugale pe morminte cu decoraţie heraldică. Originea lor se află poate în Anglia, unde era frecventă această compoziţie, şi importul iniţial de la mănăstirea Batalha se datorează 122

influenţei doñei Felipa de Lancaster, aşa cum un secol în urmă s-a petrecut la Coimbra importul din Aragon datorat doñei Isabel. în cursul acestei evoluţii se iveşte, la un moment dat, un mormânt la Oliveira de Conde, datat (1439 – 1440) şi semnat (João Alfonso). Stilul său se

depărtează de curentul general şi se întoarce la tradiţia secolului al XIV-lea, din care se inspiră compoziţia, decoraţia arhitectonică şi iconografică a sarcofagelor şi chiar pliurile veşmintelor. Acest aspect arhaizant al artei lui João Alfonso lăsa încă de pe acum să se bănuiască artistul naţional, care prefera să se menţină în cadrul tradiţiei din Coimbra decât să urmeze noua formulă importată din străinătate.

Batalha a devenit, în felul acesta, primul şi cel mai important centru de iradiere a sculpturii sépulerale din secolul al XV-lea, la început sub îndrumarea meşterului Uguête, din anul 1402 până în 1432, iar pe urmă, în cea de a doua jumătate a secolului, sprijinind o inspiraţie de continuitate, aşa cum se poate vedea la mormintele lui dom Duarte Meneses, Almeida şi contelui de Ourem. Nu ne surprinde faptul că această sculptură sepulcrală, ieşită din Batalha, are un pronunţat caracter decorativ şi heraldic, cu toate că statuia lui dom João I revelă un sculptor, fiindcă artistul chemat de rege era un sculptor în toată puterea cuvântului.

La sfârşitul secolului al XV-lea, un alt meşter din Coimbra, Diego Pires cel Bătrân, urmează tradiţia lui João Alfonso şi încheie, în domeniul sculpturii sépulerale, ca şi în cel al icoanelor sculptate, ultimul ciclu al sculpturii din secolul al XV-lea.

Cele două curente esenţiale din secolul al

XVIea sunt, prin urmare, cel din Batalha şi cel din Coimbra; unul, născut din influenţe străine, îndeosebi engleze, iar celălalt, reprezentat de João Alfonso şi Diego Pires cel Bătrân şi inspirat din tradiţia naţională, ai cărei exponenţi legitimi sunt. Faptul că aceşti artişti au ieşit nu dintr-o 123 şcoală de arhitectură, cum era Batalha, ci dintr-un centru cu tradiţii în arta sculpturii, cum era Coimbra, explică interesul pentru împodobirea mormintelor cu statui sacre, în stilul secolului al XIV-lea, şi

înflorirea acestei arte în scenele statuare care pot fi găsite la tot pasul în întreaga regiune Mondego.

Aproximativ douăzeci de morminte importante aparţinând acestui secol s-au păstrat până astăzi. Unul dintre primele este cel al lui Vasco Este ves Gato, din preajma anului 1401, de la Estremoz, sculptat în marmora din partea locului; cavalerul, cu mantie şi spadă, se odihneşte, iar alături de el se află un înger; sicriul e decorat cu emblema familiei Gato şi scene de vânătoare, în stilul secolului al XIV-lea. Mormântul lui João das Regras, din jurul anului 1404, aflat la São Domingos de Bemfica şi restaurat aproape complet, are o valoare mai curând istorică decât artistică. Mai importante sunt mormintele lui João Martim Docem (muzeul din Santarém), cu sarcofage de dimensiuni foarte mari. Dar statuile culcate cele mai reprezentative ale acestui prim ciclu sunt acelea ale lui dom João I şi soţiei sale, doña Felipa de Lancaster, din capela ctitorului mănăstirii Batalha, construită în preajma lui 1434. Se odihnesc alături, cu mâinile împreunate sub baldachine gotice şi cu picioarele aşezate pe console. Capul regelui, frumos modelat, are un caracter realist, nu mult deosebit de portretul de la Viena; regina, cu gâtul lung de englezoaică, e înfăşurată într-o mantie cu pliuri sobre. În jurul lespezii se repetă devizele *Por bem*, *Y me plet*, una a regelui şi cealaltă a reginei. Pe sarcofag, o lungă inscripţie gotică proslăveşte calităţile ctitorului şi ale dinastiei de Avis.

Dintre celelalte morminte care repetă această compoziţie de figuri perechi se remarcă în mod deosebit acela al lui dom Pedro Meneses cu soţia sa, de la biserica Iertării din Santarém; cel al lui dom Fernando de Meneses cu soţia sa, de la Santa Clara din Vila de Conde, şi cel al lui Cogominho, de la Guimarães, din nefericire foarte prost conservat, dar care era cel mai 124

frumos dintre cele pomenite mai înainte. Toate sunt

din al doilea pătrar al secolului. Celei de a doua jumătăţi a secolului al XV-lea îi aparţin mormântul ducesei de Coimbra, aflat la Coimbra, mormântul lui Rui Vasques, de la Figueiró, cel al lui dom Duarte de Meneses de la Santarém, şi cel al lui Gonçalo Sousa de la Muzeul Carmo. Cel dintâi este o frumoasă sculptură ieşită din atelierele din Coimbra; al doilea, sculptat în 1456, este un impunător mormânt dreptunghiular cu o lespede piramidală şi o frumoasă inscripţie gotică. Cel al lui dom Duarte de Meneses, sculptat puţin după 1464, este compus în stilul decorativ din Batalha, şi figura cavalerului, înveşmântat cu o frumoasă armură din secolul al XV-lea, are o neîndoielnică demnitate. Iniţialele gotice *G.M.* ar putea indica numele sculptorului. Cel al lui dom Gonçalo de Sousa, construit în preajma lui 1469 şi provenit de la Tomar, are o statuie culcată foarte prost conservată.

Mai interesantă este sculptura (nu numai cea sepulcrală, ci şi statuile de sfinţi) care iradiază de la mormântul din Oliveira de Conde, lucrat de João Alfonso şi datat 1439 – 1440. Trupul lui Fernão Gomes de Gois zace pe o lespede, înveşmântat cu o frumoasă armură, iar alături se află o mică figură de femeie, îmbrăcată cu veşmintele din secolul al XV-lea, care se sprijină de piciorul cavalerului. Este sculptată la o scară diferită, ca în unele grupuri statuare egiptene. Mâinile cavalerului culcat, cu mănuşi de zale, ţin spada, iar picioarele, încălţate cu cizme cu pinteni, se odihnesc pe spinarea unui ogar. Capul, acoperit cu o tocă strâns încinsă, dezvăluie modelajul admirabil al unei feţe rotunde şi netede pe care numai un mare artist este în stare să-l facă. Când priveşti figura de sus, observi ritmul şi mişcarea liniilor, în care se dezvăluie mai bine eleganţa cavalerului. Sarcofagul, aşezat pe patru lei, este înconjurat de panouri cu mici imagini, foarte interesante, nu numai prin farmecul lor plastic, ci şi datorită faptului că în lumina stilului 125 lor se pot

identifica o serie de statui darepot fi atribuite aceluiaşi meşter. De jur împrejurul sarcofagului, o inscripţie gotică arată epoca şi numele sculptorului care l-a cioplit, lucrând timp de douăsprezece luni. Artistul care a făcut mormântul de la Oliveira de Conde a avut o influenţă considerabilă asupra sculpturii din timpul său; nu atât asupra celei sépulerale, unde compoziţia sa arhaizantă era în afara modei şi gustului impuse de şcoala din Batalha, cât asupra statuilor de sfinţi din întreaga vale a râului Mondego, unde se pot descoperi afinităţi cu stilul lui João Alfonso, una din gloriile cele mai strălucite ale şcolii din Coimbra, în ale cărei tradiţii s-a format acest meşter, judecând după arhaismele pe care le dezvăluie.

În ultimul pătrar al secolului al XV-lea, sculptura sepulcrală mai cuprinde câteva opere importante, legate de numele lui Diego Pires cel Bătrân, cum ar fi, îndeosebi, mormântul lui Fernão Téllez de Meneses, de la São Marcos, datat din 1471, şi cel al contelui de Ourem, de la Ourem, din 1485. Cel de la São Marcos, sculptat în piatra din partea locului, prezintă o compoziţie cu falduri oarecum neobişnuită în Portugalia, deşi foarte frecventă în arta funerară a Veneţiei din secolul al XV-lea. Cavalerul zace, îmbrăcat într-o armură din a doua jumătate a secolului al XV-lea, pe un mormânt împodobit pe întreaga suprafaţă cu teme vegetale şi steme cu armele familiei Silva. Dar partea cea mai originală este draperia prinsă de un baldachin, strânsă în pliuri grele şi adânci, cu aerul secolului al XV-lea italian şi de inspiraţie veneţiană. Figura cavalerului, cu mâinile împreunate, părul scurt şi buclat pe frunte şi pe după urechi, arată un chip tânăr, cu expresie idealizată şi aer florentin. Are dulceaţa unui Mino da Fiesole. Afinităţile cu statuia Sfintei Fecioare din Leça da Palmeira, de Diego Pires cel Bătrân, au determinat pe specialişti să-i atribuie lui acest sarcofag.

Celălalt mormânt care i se atribuie, cel al contelui de

Ourem, este aproximativ din 1485; pe lângă frumoasa statuie culcată, a sculptat 126

stema şi deviza contelui (un catarg). Sensul decoraţiei celor două urne, de la Ourem şi de la São Marcos, este identic şi diferit de acelea de la Batalha.

Din aceeaşi epocă, chiar dacă au un caracter mai rudimentar şi o decoraţie mai naturalistă, este mormântul lui João de Albuquerque, din 1497, aflat acum la muzeul din Aveiro. Are un aer manuelin, dacă ne gândim la vigoarea pe care o exprimă această artă, şi ornamentaţia e umflată, ca şi cum seva artei lui dom Manuel l-ar fi inflamat. Această operă anunţă de pe acum o nouă eră, care va transpune în sculptură spiritul stilului manuelin.

În afara centrelor principale amintite mai înainte, vom face o scurtă referire la mormintele din granit aflate în nord. Din cel al doñei Constança de Noronha, sculptat în preajma anului 1480, de la Guimarães, n-a rămas decât figura culcată; mai important prin dimensiunile sale grandioase şi caracterul aspru al materiei din care e făcut, este cel al lui João de Brito, care se află în capela Monsós (Vila Real) şi a fost terminat aproximativ în anul 1483, după cum afirmă Nogueira Gonçalves. Figura culcată şi cele care împodobesc mormântul prezintă arhaismul unei arte primitive, pe care materia îl accentuează.

Acest sarcofag de granit, unic în iconografia sepulcrală portugheză, posedă o monumentalitate care îi conferă măreţie, de parcă ar fi un sarcofag de faraon din Tras-os-Montes. Aici se încheie, cu savoare romantică, perioada medievală a sculpturii sépulerale din Portugalia.

ICOANE SCULPTATE (secolul al XV-lea). Baza primului grup identificat şi dat abil o constituie statuile de pe mormântul din Oliveira de Conde, de João Alfonso, despre a cărui statuie culcată am mai vorbit. Statuetele de pe sarcofag înfăţişează figuri mai zvelte decât cele de pe mormântul Reginei Sfinte, descriind totodată ritmul sinuos

al secolului al XIV-lea şi conferind 127 faldurilor un stil de pliuri ample, cu trei sau patru curbe armonioase, făcute parcă dintr-o ţesătură moale şi maleabilă. în felul acesta pot fi identificate ca aparţinând meşterului Alfonso câteva statuete ale Sfintei Fecioare din colecţia Vilbena, *Santa Marinha* şi *Santa Catalina*, amândouă având un farmec deosebit prin atitudinea şi duioşia pe care le exprimă. Alte statui risipite prin bisericile din valea râului Mondego reflectă aceeaşi influenţă: bunăoară, icoanele sculptate ale Sfintei Fecioare din Boelhe, Tábua şi Bobadela, care sunt cele mai frumoase; dar mai există numeroase alte exemple, nu numai în colecţia Vilhena, ci şi la Cantanhede, São Martin da Arvore, Sepins, Sarzedo, Pombalinho etc.

Al doilea grup de icoane sculptate, chiar dacă nu sunt, toate, operele unuia şi aceluiaşi meşter, în orice caz vădesc aceeaşi inspiraţie şi acelaşi stil. Ele au fost grupate de noi în jurul unei mici sculpturi luate ca prototip: *Santa Luzia* de la biserica din Alhadas. Se caracterizează prin ritmul unduitor al atitudinii, graţios înclinată în faţă; mantia, prinsă pe piept cu o broşă cuadrilobată în stilul secolului al XIV-lea; veşmintele, cu falduri dese şi frânte la jumătate. Pe de altă parte, ovalul feţei, care se ascute spre bărbie; gura, fină şi uşor deschisă; nasul, cam mare, şi o expresie generală de blândeţe. Părul, despletit şi ondulat, cade pe umeri, şi nu o dată capul e înconjurat de o diademă de trandafiri. Doar mâinile, modelate cu simplitate, reflectă o deficienţă în interpretarea acestui element cu o expresie plastică atât de înaltă. în jurul statuii din Alhadas pot fi grupate, ca nişte copii, alte două statui aflate în colecţia Vilhena şi altele de la Arganil, Paço de Sousa şi Marco de Canavezes. Muzeul din Coimbra şi bogata colecţie Vilhena mai posedă câteva statui înfăţişându-i pe São Miguel, Santa Clarisa, mai multe statui ale Sfintei Fecioare şi un São *Estêvão*, toate lucrate de mâna meşterului din Alhadas. în sfârşit, alte statui de

sfinţi şi ale Sfintei Fecioare, aflate la Lousa, Tentúgal, Oliveira de Mondego, Portunhos, Quiaios, Maiorca etc., aproape toate înşirate de-a 12s lungul văii râului Mondego, vădesc influenţa regională a acestui artist duios şi delicat. O serie de statui înfăţişând-o pe Sfânta Fecioară aşezată şi cu pruncul Iisus în braţe, tot din prima jumătate a secolului al XV-lea, pot fi grupate în jurul celei din Maiorca, care este dintre cele mai frumoase. Sunt pătrunse de acelaşi spirit al stilizării, aceeaşi cădere colţuroasă şi umflată a ţesăturii dese, acelaşi oval al feţei, aceleaşi mâini stângace ale meşterului de la Alhadas. Una din aceste statui ale Sfintei Fecioare, cea de la São Paulo din Frades, e datată în anul 1448.

O compoziţie foarte răspândită de-a lungul văii râului Mondego este aceea care înfăţişează Calvarul, cu Sfânta Fecioară şi Sfântul Ioan, aureolaţi cu nimburi striate (Gordinha, Cantanhede, Figueira etc.). Un altar de la muzeul din Coimbra, cunoscut sub numele de *Trupul Mântuitorului*, are o inscripţie gotică ţu data de 1443. îngerii care susţin potirul prezintă unele asemănări cu opera meşterului de la Alhadas şi cu cel de la São Pedro din Arouca, despre care vom vorbi mai încolo. În jurul lui pot fi grupate statuile de sfinţi de la Tentúgal: São *Lourenço*, *Santo André* şi unul din îngerii din aceeaşi biserică.

Una din statuile cele mai remarcabile de la mijlocul secolului al XV-lea este aceea a lui São *Pedro* de la mănăstirea Arouca, unde sunt adăpostite câteva dintre cele mai frumoase statui ale barocului portughez. São *Pedro*, văzut din profil, descrie curba sinuoasă folosită de meşterul de la Alhadas, iar faldurile, cu pliuri dese, se frâng în acelaşi stil. Părul şi barba buclate sunt stilizate cu un manierism special care se repetă în numeroasele copii sau imitaţii pe care această statuie le-a provocat. Chipul sfântului exprimă atâta blândeţe şi demnitate, încât

Eugenio d'Ors, cu un cuvânt exact, îl numeşte «Sfântul Petru cel Bun». Răspândirea influenţei exercitate de această statuie a fost extraordinară, atât în regiunea Coimbra, cât şi în Beira Alta, unde cultul Sfântului Petru a inspirat şi arta pictorului 129 Vasco Fernandes. Se cunosc mai mult de o duzină de statui inspirate de aceea din Arouca. Cât priveşte identificarea meşterului, a prototipului, afinităţile lor cu grupul din Alhadas ne lasă impresia că este vorba de unul şi acelaşi artist, care a fost probabil pe atunci, la fel cu João Alfonso, sculptorul cu activitatea cea mai rodnică şi cu influenţa cea mai puternică în centrul ţării.

Dintre celelalte statui ale secolului al XV-lea, extrem de numeroase, merită să fie pomenite în mod deosebit statuia Sfintei Fecioare de la biserica din Tentúgal, înaltă de aproape doi metri, astăzi încadrată într-un excelent altar renascentist, atribuit atelierului lui Jean din Rouen.

Nu mai puţin importantă este *Sfânta Fecioară din Prado*, în apropiere de Braga, cu proporţii neobişnuit de zvelte şi acoperită cu o mantie lucrată într-un stil admirabil.

Batalha a fost un centru de iradiere al sculpturii sépulerale, dar, după cât se pare, nu şi al statuilor de sfinţi; totuşi, posedă un exemplar rar al sculpturii statuare de portic, de la începutul secolului al XV-lea. Din pricina fragilităţii pietrei, totuşi, aproape toate statuile Sfinţilor Apostoli au suferit deteriorări. Chiar şi timpanul porticului a fost înlocuit astăzi de o copie lucrată neglijent. Numai micile sculpturi din arhivolte, din fericire mai bine conservate, permit să se întrezărească stilul sculpturii statuare din timpul lui Uguête.

O Sfântă Fecioară aflată în transept este de asemenea un exemplar frumos al sculpturii din secolul al XV-lea; în sfârşit, o *Santa Margarita*, de la muzeul din Guimarães, şi o *Sfântă Fecioară a Milei*, din colecţia

Vilhena, sunt, la rândul lor, exemplare pe care le selecţionăm dintre zeci şi zeci de statui de sfinţi, din secolul al XV-lea; această perioadă atât de rodnică a avut o repercusiune puternică şi îndelungată asupra statuilor de sfinţi de inspiraţie populară, aşa cum se vede din bogata colecţie Vilhena, pe care am pomenit-o în repetate rânduri.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea se mai păstrează unele ecouri ale perioadei ante130

rioare, foarte fireşti, după o producţie atât de strălucită. În jurul anilor 1460 – 1470 se ivesc o serie de *Sfinte Fecioare cu Pruncul Isas la sân*, dintre care două sunt datate, una la Penha García (1469) şi cealaltă la Gond ar (1470). Acestui grup îi aparţin şi statuile de la Abrantes, Sepins, Ourentă şi Guimarães.

Meşterul care domină ultimul pătrar al secolului al XV-lea este Diego Pires cel Bătrân, reprezentantul celei din urmă înfloriri a sculpturii gotice în Portugalia. Cavaler al Casei Regale, îşi desfăşoară activitatea, după cât se pare, începând din 1471 – data când a fost terminat mormântul de la São Marcos –, dacă nu chiar mai devreme, până cel puţin în 1513, când a făcut, pentru biserica din Vouzela, o statuie a lui Hristos, astăzi dispărută. Diego Pires a trăit la Coimbra, unde a sculptat *Sfânta Fecioară* din Leça da Palmeira, plătită de rege în 1481. Atribuirea acestei statui lui Diego Pires, cu ajutorul documentelor, stă la baza identificării celorlalte opere ale sale. Statui*asfânt ei Fecioare*, aflată astăzi la Leça, lângă Porto, este din piatră calcaroasă, policromată, şi poartă o tunică încreţită în talie în stilul secolului al XV-lea, ale cărei falduri, dure şi neregulate, fără organizarea ritmică a ciclului anterior, au un caracter care ne îndreptăţeşte să o considerăm opera altui meşter. Naturalismul figurii: părul lins, gâtul gros, degetele cilindrice, exagerat de lungi, cutele de la mâneci cu pliuri transversale, toate acestea sunt caracteristici noi ale viziunii sale plastice. În jurul ei pot fi grupate statuia

Sfintei Fecioare din Atalaia, *Nossa Senhora de Olivar* (Tomar), statuile din Barquinha, Figueiró, *Nossa Senhora da Esperança* (Coimbra) etc. Altă statuie, din piatră policromată, cu pliuri colţuroase şi în zigzag, este *Santa Ana* din Oliveira de Hospital. Colecţia Vilhena posedă două statui remarcabile: statuia unui sfânt episcop şi statuia *Sfintei Fecioare cu Pruncul Iisus*, cu un chip tânăr şi candid de ţărăncuţă din provincia Coimbra; amândouă se 131 caracterizează prin realismul şi stilul faldurilor trapez oid ale al *Sfintei Fecioare* din Leça. în sfârşit, alte statui importante ale acestei epoci cum sunt São *Pedro* de la Oliveira de Conde „un Santo *André* aflat la muzeul din Coimbra, un Santiago şi alt Santo *André* din colecţia Vilhena, oferă asemănări evidente cu opera lui Diego Pires, atât în modul de modelare a gurii, nasului şi ochilor, cât şi în stilizarea bărbilor, buclate şi nobile. Diego Pires cel Bătrân a fost prea bine cunoscut în vremea sa ca să fi lucrat numai statui de sfinţi. Aşa cum am văzut în capitolul despre sculptura sepulcrală, i se atribuie statuia culcată a contelui de Ourém, sculptată în preajma anului 1485, şi cea a lui Fernão Téllez, de la São Marcos, din 1471. A fost cu siguranţă sculptorul cel mai important din Coimbra în ultimul pătrar al secolului al XV-lea, şi vom putea vedea cum arta sa, chiar dacă suferă unele modificări, se prelungeşte prin personalitatea lui Diego Pires cel Tânăr, sculptor manuelin prin excelenţă, elev şi colaborator al său.

Dacă am vrea să rezumăm valoarea şi semnificaţia sculpturii medievale din Portugalia, ar trebui să remarcăm în primul rând sculptura sepulcrală şi, în al doilea rând, statuile de sfinţi, în Portugalia, sculptura timpanelor şi porticurilor este rară, dată fiind importanţa artei sarcofagelor, pentru care regii, prelaţii şi nobilii au chemat pe cei mai buni artişti ai vremii lor, atât naţionali cât şi străini. De aceea s-a aflat la nivelul artistic atins în alte

ţări, mai ales în secolul al XIV-lea, care este perioada de aur a sculpturii în Portugalia. Mormântul Reginei Sfinte, mormântul lui dom Gonçalo Pereira şi, mai ales, cele ale lui dom Pedro şi doña Inés egalează în calitate artistică şi chiar le întrec pe cele din regatul Aragonului – Poblet, Zaragoza ori Tarragona –, ca să nu vorbim decât de centrele principale ale sculpturii din Peninsula Iberică în secolul al XIV-lea. De aceea Portugalia a atins un nivel la fel de înalt ca cel din Spania şi Franţa şi chiar l-a depăşit, în ceea ce priveşte originalitatea concepţiei şi 132

bogăţia decorativă, prin mormintele de la Alcobaça, care din punct de vedere istoric, iconografic şi artistic sunt poate cele mai impresionante din întregul occident creştin.

Statuile de sfinţi, dată fiind sărăcia porticurilor, au rămas ca un fel de satelit al sculpturii sépulerale, fără a ajunge să zămislească marile opere care constituie mândria unui portic cum este cel spaniol de la biserica Gloria sau a unei porţi din Chartres, pentru a nu evoca decât simbolurile celor două curente artistice care au influenţat în modul cel mai direct sculptura statuară portugheză. Oricum însă, prin opere ca *îngerul* romanic din granit, îngerul de la São Pedro de la Arouca, statuile Sfintei Fecioare făcute de meşterul Pero, statuile de sfinţi ale meşterului Alfonso, Sfinţii Apostoli sculptaţi de Diego Pires cel Bătrân, capitelurile din Celas şi mai ales admirabilul *Iisus mort* de la muzeul din Coimbra, sculptura statuară medievală a atins un nivel foarte înalt într-o artă naturalistă nobilă şi sobră, care compensează prin demnitate lipsa monumentalităţii.

În sculptura statuară a altarelor sunt suficiente câteva statui mici, la scara unui buchet de flori, potrivite cu smerenia rugăciunii şi cu intimitatea reculegerii.

Unitatea viziunii plastice în Portugalia, pe care a ghicit-o Ramalho Ortigão cu o intuiţie admirabilă, provine de la constanta sensibilităţii acestei ţări, străină de

fenomenul cultural al stilurilor şi care – aşa cum arta însăşi ne arată – este azi poate aceeaşi ca în zorii epocii romanice. Dacă sensibilitatea pe care o exprimă explică puterea sa de a ne emoţiona, continuitatea care o caracterizează este o lecţie de filosofie a artei.

VII. SCULPTURA MANUELINA

În timpul domniei lui dom Manuel, cu alte cuvinte în aproape întreg primul pătrar al secolului al XVI-lea, sculptura a prezentat diferite aspecte legate de diverse influenţe.

În nord, sub influenţa artiştilor vizcaini şi gal aici, a căpătat mai curând o importanţă decorativă decât un statut de sculptură statuară propriu-zisă; dar în regiunea Coimbra la fel ca în evul mediu, a dobândit forme tăiate în materia docilă prin excelenţă, apreciată până şi în Galicia, care este piatra din Ançã şi Portunhos.

Se pot distinge două perioade: prima conţinând tradiţia medievală, este reprezentată mai ales de Diego Pires cel Tânăr; a doua, situată în ultimii ani ai domniei, corespunde începutului Renaşterii. în sud, îndeosebi la Lisabona, sculptura manuelină a fost mai ales decorativă; abia după 1517, odată cu înnoirea adusă de operele de la Belém, reflectă influenţa artiştilor din familia Castillo sau a artei renascentiste a lui Chanterenne.

Paralel cu această evoluţie a sculpturii în piatră trebuie să avem în vedere nucleul special pe care-l reprezintă sculptura în lemn, operă a artiştilor flamanzi şi germani, care, la sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul celui de al

XVI-lea, au creat o serie de altare şi coruri, care reflectă în Portugalia gustul dominant în întreaga Peninsulă Iberică în aceeaşi epocă. 134

De aceea, vom studia patru curente: 1. Curentul naţional care continuă tradiţia medievală. 2. Curentul artiştilor vizcaini din nord şi al colaboratorilor lui Juan del

Castillo. 3. Curentul sculptorilor flamanzi. 4. Curentul artiştilor francezi care, într-adevăr, au introdus, la sfârşitul domniei lui dom Manuel, spiritul autentic şi formele Renaşterii italiene.

Curentul naţional. Exemplarul care reflectă cel mai bine rădăcinile artei manueline este mor mintul lui João de Albuquerque, de la Aveiro, căci, deşi de la sfârşitul secolului al XV-lea, anunţa încă de pe atunci această artă prin naturalismul decoraţiei şi interpretarea formelor, groase şi robuste. Mormintele cavalerilor din familia Almeida, construite la Aforantes în anul 1512, reflectă goticul de la Batalha şi, cu toate că sunt manueline prin epoca în care apar, nu sunt şi prin stil.

Cel mai neaoş reprezentant al sculpturii manueline a fost Diego Pires cel Tânăr, poate fiu şi, în orice caz, continuator al lui Diego Pires cel Bătrân. I se pot atribui, fie pentru că sunt semnate, fie pentru că prezintă înrudiri de stil cu alte opere care îi aparţin cu certitudine, cel puţin opt morminte sculptate între anii 1515 şi 1524. A semnat şi a datat o mulţime de opere, şi s-au păstrat documente referitoare la el din anii 1511 – 1535. Dintre operele considerate ale lui, ne vom opri mai ales asupra celor de la Leça de Bailio, realizate între 1514 şi 1515, şi anume: un calvar, cristelniţa şi mormântul lui frei João Coelho; *îngerul cu ghirlanda* de la Santa Cruz, astăzi aflat la Muzeu, aproximativ din 1517; mormântul lui dom Diego de Azambuja, de la Montemor-o-Velho, fără îndoială capodopera sa. I se mai pot atribui mormintele din capela principală de la São Marcos, din 1522, a căror decoraţie hibridă, gotică şi lombar dă, este un reflex al epocii şi o influenţă înnoitoare a artei din Coimbra, iniţiată încă din timpul Renaşterii, şi cele ale lui dom Luis Pessoa, din Montemor-o-Velho, şi 135 Mateus da Cunha, din Pombeiro, prin caracterul figurii culcate şi prin decoraţia sarcofagului, cu o inscripţie înconjurată de steme

heraldice.

Dar opera cea mai importantă este, aşa cum am spus, mormântul lui dom Diego de Azambuja, anterior anului 1518, realizat pe vremea când mai trăia guvernatorul din Mina. Figura lui dom Diego, înveşmântat într-o frumoasă armură gotică, cu capul odihnindu-se pe două perne lucrate fin, respiră o tinereţe care ne duce cu gândul la epoca de aur a navigatorului. Ridurile feţei îi conferă caracter, iar părul, buclat cu un anumit stil, constituie una din trăsăturile manieriste ale artei sale. Pe sarcofag apar, ca o naraţiune pitorească, diferite faze ale baterii monedelor de aur, şi în decoraţia lui se observă încă de pe acum forfota vieţii coloniale care abia se înfiripă.

Activitatea lui Diego Pires cel Tânăr cuprinde mai ales primul sfert al secolului al XVI-lea, şi astfel goticismul stilului manuelin iniţial poate fi prelungit până la sfârşitul domniei. în stilul primelor opere ale lui Diego Pires cel Tânăr se reflectă influenţa lui Diego Pires cel Bătrân, şi moştenirea formaţiei asigură continuitatea acestui ciclu de tranziţie în sculptura portugheză.

Statuile de sfinţi din epoca manuelina sunt mai rare şi mai sărace decât cele din secolul al XV-lea, şi chiar în regiunea Coimbra există foarte puţine exemplare importante pe care le-am putea pomeni. Ca opere ale fraţilor Alvares sunt cunoscute, la Tentúgal, o fereastră îngemănată, datată din anul 1507 şi semnată de João Alvares şi fratele său, şi un calvar cunoscut sub numele de *Iisus pe drumul durerii*, semnat tot de João Alvares, care se află la muzeul din Coimbra. Fraţii Amiques, Pedro şi Filipe, veniţi de la Batalha şi fii ai lui Mateus Fernandes, semnează cristelniţa din catedrala nouă, operă în stil manuelin, înrudită cu o alta de la Caldas da Rainha. Dar cea mai frumoasă şi bogată cristelniţă se află la catedrala veche; prin decoraţie este manuelină, impregnată încă de goticism în basoreliefurile de pe brâu şi cu unele

caracteristici care evocă, în anumite privinţe, arta lui Diego 136

Pires cel Tânăr. În sfârşit, în timpul domniei lui dom João al III-lea, mormintele ctitorilor bisericii Santa Clara, din Vila de Conde, din anul 1526, prin decoraţia narativă a lespezilor, bogată şi concentrată asemeni celei de pe celebrele sarcofage din Alcobaça, prezintă un caracter iconografic şi o interpretare a temelor lombarde al căror spirit este încă foarte apropiat de spiritul artei manueline. Figurile culcate denotă influenţa meşterului Nicolau.

Arta galaico-vizcainã din nord. Câteva biserici din zona de graniţă, cum ar fi Caminha, alte câteva din nord, cum ar fi parohiile Vila de Conde şi Viana de Castelo, şi chiar lucrările de renovare din secolul al XV-lea de la catedrala din Braga au fost, la începutul secolului al XVI-lea, opera artiştilor vizcaini şi galaici. Caminha (1511) a fost înălţată de arhitectul Pedro Gallego; la Vila de Conde (1500) au lucrat meşterii Juan de Riaño şi Sancho Goya, iar faţada flamboaiantă prezintă asemănări, despre care s-a vorbit mai de mult, cu porticul catedralei noi din Salamanca. La Viana de Castelo, mănăstirea Santa Ana (1512) este tot opera meşterului Pedro Gallego, şi Sfinţii Apostoli de pe porticul parohiei, sculptaţi în granit, prezintă reminiscenţe galaice, cu un caracter arhaic care accentuează modelajul simplu şi chiar materia din care au fost făcuţi. În sfârşit, capela principală de la catedrala din Braga, realizată pe timpul când era episcop dom Diego de Sousa, a fost renovată de artiştii vizcaini în 1509 şi se înrudeşte cu arta din Caminha, cu friza ei de lanţuri asemănătoare celei de la spitalul din Santiago. Numai frontispiciul altarului principal al catedralei, lucrat în piatră de Ançã, cu statuetele Sfinţilor Apostoli grupate perechi, cizelate fin, arată, prin piatra în care sunt sculptate, că provin de la Coimbra.

Astfel deci, această artă galaico-vizcainã de la

Caminha, Viana, Braga şi Vila de Conde este, 1 înainte de 1517, în mod esenţial gotică, mai 137 mult sau mai puţin flamboaiantă şi numai în mod excepţional plateresca. De aceea se poate spune că adevărata artă a Renaşterii, prin spiritul formelor şi stilizarea ornamentelor, trebuia să pătrundă în Portugalia prin Coimbra, fiind adusă de artişti francezi.

Fraţii Castillos, Diego şi Juan, au fost mai ales arhitecţi; dar sub influenţa celui de al doilea, care a condus începând din 1517 lucrările de la Belém, au lucrat ca sculptori la mănăstirea Ieronimilor Pedro de Trilho, venit de la Sevilla, Fernando de la Formosa, Rodrigo de Pontesilha, Francisco de Benavente, Pedro de la Rota, aproape toţi ucenici, fără a-l mai socoti pe Horta, sculptor de statui. Cu siguranţă că acestor meşteri li se datorează o parte din sculptura porticului dinspre sud al Mănăstirii Ieronimilor şi decoraţia plateresca, îndeosebi aceea a galeriei.

Sculptorii de altare flamanzi. Sosirea unor artişti flamanzi în Peninsula Iberică de-a lungul aproape întregului secol al XV-lea a fost unul din importurile cele mai rodnice din istoria artei iberice. Se ştie că cea mai mare parte din sculptura decorativă a marilor altare spaniole din secolele al XV-lea şi al XVI-lea se datorează artiştilor flamanzi sau germani. Acelaşi lucru s-a întâmplat în Portugalia.

Cel mai important altar sculptat în lemn de la sfârşitul secolului al XV-lea este cel de la capela principală a catedralei din Coimbra, altar care a fost încredinţat meşterilor Olivier din Gând şi Jean din Ypres şi realizat între 1498 şi 1508. Este datorat episcopului dom Jorge de Almeida, ale cărui arme încoronează altarul şi ale cărui iniţiative artistice au avut o importanţă esenţială. Meşterul Olivier a mai făcut şi planurile altarului de la biserica São Francisco din Évora, astăzi distrus, şi în 1511 a semnat

contractul pentru construirea corului de la Tomar, ars în 1810, în timpul invaziei franceze. După moartea lui, în 1512, opera i-a fost continuată de colaboratorul său încă din 1510 Fernando Muñoz, desigur spaniol. S-au păstrat statuile sculptate în lemn 133

policromat, sprijinite de coloanele din nava absidială a bisericii din Tomar; prin caracterul şi stilul lor, sunt din această epocă şi aparţin meşterilor Olivier şi Muñoz. Dacă unele dintre aceste statui, toate cu adevărat foarte frumoase, au caracter flamand şi de aceea pot reprezenta pe meşterul Olivier, altele, în schimb, ca bunăoarăăpo Jerónimo şi São Gregorio, vădesc un realism mai viu şi poartă fără îndoială amprenta artei iberice. (Cred că acestor statui nu li s-a acordat întreaga importanţă pe care o merită.) De dimensiuni puţin mai mari decât cele naturale, au o mare demnitate a atitudinii, un modelaj al chipului şi un stil al veşmintelor atât de expresive, încât constituie, neîndoielnic, cea mai frumoasă serie de statui manueline în lemn păstrate în Portugalia. La Lorvâo, statuile înfăţişând doi episcopi, în lemn policromat, au realismul impresionant al artei lui Muñoz; toiagul, cu ornamente manueline, integrează aceste statui remarcabile în ciclul pe care-l studiem.

Corurile manueline care ne-au rămas, la Santa Cruz, din Coimbra, şi la Funchal (Madeira), reflectă un goticism care a supravieţuit artei ce l-a inspirat. Cel de la Coimbra este atribuit meşterului Machim, şi a fost mărit mai întâi de Juan Alemán, venit de la Sevilla, şi apoi, în 1531, de meşterul francez Francesco Loreto. Este decorat cu cruci şi cu sferele lui dom Manuel; pe o friză se văd scene nautice şi oraşe fortificate, cu o intenţie mai curând decorativă decât istorică.

Nu sunt rare în această epocă statuile în lemn cu caracter flamand. La muzeele din Coimbra, Porto, Guimarães şi Funchal, precum şi în colecţia Vilhena, se

păstrează câteva exemplare vrednice de a fi menţionate, dintre care amintim o statuie a Sfintei Fecioare de la muzeul din Porto şi alta de la catedrala din Funchal, într-adevăr remarcabile.

VIII. SCULPTURA RENASCENTISTĂ

Arta Renaşterii a pătruns cu adevărat la Coimbra odată cu Nicolas Chanterenne. Nu se ştie când şi unde s-a născut acest artist: cronicarii îl consideră întotdeauna drept francez. Chiar dacă numele lui apare pentru prima dată abia în ianuarie 1517, într-o descriere a operelor din Belém, există temeiuri serioase pentru a crede că sosirea lui în Portugalia s-a petrecut ceva mai înainte, când a fost chemat să facă statuile primilor regi pentru biserica Santa Cruz din Coimbra (1515).

Biografia sa poate fi rezumată în câteva rânduri. După ce a lucrat la Coimbra la mormintele regale din 1515, s-a mutat la mănăstirea Belém, unde în 1517 a semnat contractul pentru construirea porticului central, la care a sculptat statuia lui dom Manuel şi statuia reginei doña Maria.

În 1519 îl aflăm la Alcobaça, lucrând la nivelul superior al galeriei lui dom Dinis; dar lucrările au fost întrerupte, şi sculptorul s-a întors la Coimbra, unde a lucrat până în preajma anului 1529. Din deceniul 1518 – 1528 datează câteva privilegii şi rente pe care i le-a acordat regele. Numit, în 1519, sculptor de statui şi de steme al Casei Regale, a primit privilegiul, rezervat cavalerilor, *de a merge pe măgar sau pe catâr* şi de a îmbrăca orice veşminte. în 1529 lucra la Cintra, la altarul bisericii Penha terminat în 1532. Un denunţ făcut în anii aceia la Tribunalul Inchiziţiei de către un cioplitor în piatră, servitor 14

de-al său, dezvăluie faptul că meşterul avea o mătrăgună căreia îi atribuia succesele sale. Se are că acest caz n-a dus la un proces propriu-zis. începând din 1533 îl

întâlnim la Évora, pe atunci oraşul de reşedinţă al Curţii, unde a trăit cel puţin şapte ani, luând legătura şi stabilind prietenii cu câţiva dintre umaniştii cei mai remarcabili ai acelei epoci, care îi comandă construirea de morminte, cum sunt Melos, Vimiosos, Álvaro da Costa etc., şi cărora le face portretele în medalioane. A fost prieten şi comesean cu Clenardo ca invitaţi la decanul Jean Petit, la Évora, şi în scrisorile lui Clenardo, din anii 1536 – 1540, adresate lui Aleandro, se povesteşte cum *sculptor insignis Nicolaus Cantaranus* i-a făcut portretul, precum şi portretul decanului. Până în 1540, îi putem urmări paşii în diferite colţuri ale provinciei Alentejo: Portalegre, Arronches şi Olivença. Ultimul document care se referă la el este din 1551, şi în el se vorbeşte despre o fiică de-a lui aflată la vârsta măritişului pe care o cheamă Hermiona. Este, fără nicio îndoială, numele cel mai potrivit pe care un artist al Renaşterii, prieten al umaniştilor, îl putea alege pentru fiica sa.

Activitatea pe care a desfăşurat-o în Portugalia se întinde, aşadar, din 1515 până în 1551, şi cuprinde trei cicluri esenţiale ale vieţii sale artistice: primul se desfăşoară mai ales la Coimbra, deşi cu unele şederi în alte locuri, cum ar fi São Marcos, Obidos, Braga, şi o scurtă şedere la Lisabona, unde s-a dus să sculpteze statuia lui dom Manuel şi pe cea a reginei, menite să împodobească porticul central de la mănăstirea Ieronimilor (1517). Perioadei de la Coimbra îi corespund în mod deosebit cele două admirabile statui culcate ale lui Alfonso Henriques şi dom Sancho I, care se află în capela principală de la Santa Cruz. Tot pentru această biserică a făcut capodopera care este amvonul (astăzi atribuită de Reis Santos lui Locin), bijuterie în piatră calcaroasă, care, aşa cum a spus Bertaux, «nu are pereche 141 nici în Franţa». Compoziţia părţii inferioare a amvonului, care îi slujeşte drept consolă, cu hidra cu şapte capete, pieptul bombat şi aripile

desfăcute, denotă gustul unui spirit inventiv pe care Jean de Rouen nu l-a atins niciodată. În sfârşit, sculptura statuară de la porticul aceleiaşi biserici (1522 – 1523), care este din nefericire foarte deteriorată din pricina fragilităţii pietrei calcaroase din partea locului. Din anii 1523 – 1524 este tăblia altarului principal de la São Marcos, delicată operă de sculptor şi decorator, stricată, din păcate, de o pictură dezastruoasă. La Celas, în 1526, a fost autorul actualului portic din cor, cu emblema maicii stareţe care a poruncit să fie Construit. Tot în piatră de Ançã şi, desigur, în atelierele din Coimbra, a cioplit mormântul de la Obidos (1526 – 1528), care, aşa cum am dovedit cu ajutorul unui document, îi fusese încredinţat de către arhiepiscopul din Braga, dom Diego de Sousa, fratele doñei Isabel de Sousa, căruia îi era destinat. Este o operă importantă pentru a servi drept model altor opere în stil renascentist, de mai târziu. Pentru Braga a realizat în granit fin mormântul arhiepiscopului, a cărui mască mortuară este de un realism impresionant şi ale cărui mâini, admirabil modelate, se simt sub ţesătura mănuşii. I se atribuie, de asemenea, încântătoarea *Şilnt*ă *Fecioară alăptându-şi Pruncul* din absida catedralei din Braga. S-ar putea să-i aparţină şi alte statui, păstrate la muzeul din Coimbra, mai ales Sfânta Fecioară îngenunchiată dintr-o Bună Vestire şi o mică statuie policromată asemănătoare celei din Braga. Aceste opere de la Coimbra nu trec de anii 1528 – 1529, şi cum nu există ştiri despre sosirea altor sculptori francezi înainte de această epocă, se poate spune că operele din Coimbra şi în general ale Renaşterii din perioada 1515 – 1529 sunt ale meşterului Nicolas. Aşa se încheie ciclul din Coimbra.

În iunie 1529, după cum ne informează un document pe care l-am publicat mai demult, meşterul Nicolas se afla la Cintra. începe cea de a doua perioadă, cea mai scurtă din activitatea sa, care se întinde până în anul 1532. Opera

esenţială a acestei epoci este altarul în alabastru de la biserica Penha, dedicat, în 1532, naşterii principelui dom Manuel, dar început cu mult înainte, aşa cum dovedeşte o scrisoare a regelui, pe care de asemenea am publicat-o. Din această scrisoare aflăm că sculptorul se ducea din când în când să vâneze la munte, pentru a se destinde după muncă, şi din această pricină regele îi interzice să poarte puşcă sau să ia cu el câini de vânătoare când se duce la Penha ca să lucreze la altar şi îi atrage atenţia să nu se abată din drum şi să nu se mai distreze cu vânătoarea. În 1532, altarul era gata, dar ştim că meşterul Nicolas se afla tot la Cintra, fiindcă din acest an este denunţul făcut la tribunalul Inchiziţiei despre care am pomenit mai înainte. Compoziţia altarului este destul de complexă, despărţită într-o mulţime de scene ale vieţii Sfintei Fecioare, încadrate de pilaştri, coloane şi balustrade în tabernacolul giratoriu, unde sunt săpate basoreliefuri cu teme ale Patimilor lui Hristos. Opera, laborioasă şi încărcată cu detalii fine, e sculptată în alabastru, dar nu reuşeşte să suplinească prin efectul decorativ pierderea unităţii de compoziţie. Din epoca de la Cintra este probabil căminul din palatul vechi, sculptat în marmora trandafirie din Alentejo, cu doi frumoşi atlanţi cu bărbi ca la Michelangelo şi încununat cu un înger de tip Donatello.

Ultimul ciclu al activităţii sale se desfăşoară mai mult la Évora, cel puţin din 1533 până în 1540. Aici sculptează nu numai în calcarul moale din Ançà, ci şi în marmora trandafirie din Estremoz, un mare număr de opere care pot fi clasificate printre cele mai frumoase care le-a produs Renaşterea în Peninsula Iberică. Pilaştrii de la mănăstirea Paraíso (1533), aflaţi astăzi la muzeu, au capitelurile lucrate ca nişte bijuterii, şi Bert aux spune că ar merita să fie menţionate printre fragmentele cele mai de preţ ale

artei franceze din secolul al XVI-lea. Mormântul lui dom Álvaro da Costa, din 1535, cel al lui Francisco 143 de Melo, din 1536, şi cel al episcopului dom Alfonso de Portugalia, din 1537, sunt exemple ale clasicismului său; medalioanele care le decorează dezvăluie artasculptorului, evocând figuri ale nobilimii din Évora şi ale prietenilor săi.

Câteva porticuri, nu numai de la Évora, ci din întreg ţinutul Alentejo, sunt noi exemple ale delicateţei artei sale, ale frumuseţii medalioanelor şi ale spiritului clasic care-i străbate compoziţiile. Actuala poartă a cimitirului din Évora şi admirabilele porticuri ale bisericilor din Arronches şi Olivença se numără printre cele mai frumoase exemple ale artei renascentiste portugheze. Opera cea mai monumentală realizată în cadrul acestui ciclu din Alentejo a fost mormântul lui dom Jorge de Melo, de la biserica São Bernardo din Portalegre, fără să mai socotim porticurile aceleiaşi biserici (1538). Mormântul, lucrat tot din marmora cristalină din E st remo z şi Borba, măsoară mai mult de doisprezece metri în înălţime şi şapte în lăţime. Urmează compoziţia generală a prototipului de la mormântul din Obidos, iar pe sarcofag figura culcată a episcopului aminteşte atât de bine pe aceea a lui dom Diego de Sousa, de la Braga, încât ar putea fi considerată o copie. Episcopul a murit în 1548, dar mormântul, care este anterior morţii, reprezintă probabil ultima operă importantă a lui Nicolas Chanterenne.

Ca sculptor, a fost desigur cel mai rafinat artist al Renaşterii portugheze, atât prin demnitatea stilului cât şi prin delicateţea decoraţiei. Cizelează ca un bijutier temele lombarde cu figuri, şi eleganţa desenului său se observă în formele care se umflă la suprafaţa pilaştrilor, care se pierd şi se contopesc cu materia.

Numele sculptorului Odarte, cu siguranţă una dintre personalităţile cele mai relevante din câte au lucrat în Portugalia, e citat în diferite feluri: Rodarte, Francezul,

meşterul Duarte, Duardos şi Édouart. Dar semnează Hodart, deşi câteodată, în unele contracte, îl adaptează spiritului limbii portugheze transformându-l în Odarte. A venit în Portugalia mai târziu decât Chanterenne, după ce a lucrat în Toledo în 1522 şi în 1526. Prima 144

ştire pe care o avem despre el în Portugalia este din 1530, anul contractului pentru *Cina* destinată bisericii Santa Cruz din Coimbra, operă terminată în 1534. Celelalte opere care i se pot atribui datorită asemănării de stil sunt următoarele: statuia în rugăciune de la mormântul lui Góis, lucrat între 1529 şi 1531, şi aceea a lui dom Duarte de Lemos, de la Trofa, aproximativ din 1536.

Cina de la Santa Cruz, cu Hristos şi cei doisprezece apostoli modelaţi din lut şi în mărime naturală, aflată odinioară în refectoriul mănăstirii şi astăzi la muzeu, este opera sa cea mai importantă. Impresionează nu numai prin realismul chipurilor, ci şi prin caracterul şi violenţa expresiilor, surprinse în plin a vânt al atitudinilor; în agitaţia lor se întrezăreşte o flacără de barochism. Unul dintre apostoli exprimă elocvenţa tribunului; Sfântul Petru exprimă realismul brutal al pescarului. O darte interpretează mai bine agitaţia pasionată a apostolilor decât spiritualitatea lui Hristos; Sfântul Ioan, cu faţa imberbă şi forme rotunde, sugerează o stranie androginie. Toate aceste statui dezvăluie totuşi personalitatea sa artistică pasionată, fără egal chiar în ţara sa de origine în acea epocă. Arta lui se opune lui Chanterenne în ceea ce priveşte concepţia estetică şi sensibilitatea. În sculptura statuară a meşterului Nicolas există o nobleţe şi o demnitate a atitudinilor, o seninătate a expresiei, un stil şi un ritm al veşmintelor în care transpare viziunea plastică a artistului idealist din timpul Renaşterii. În realismul lui Odarte, dimpotrivă, irumpe şi explodează vivacitatea unui sentiment care încreţeşte bărbile apostolilor, făcându-i să strige în gura mare şi agitându-le veşmintele cu un suflu

de pasiune şi dramatism. Pe morminte, Chanterenne evocă figuri culcate de regi şi prelaţi dormindu-şi somnul de veci, pe când Odarte îi îngenunchează într-un ultim elan de viaţă şi speranţă (o nouă confirmare a faptului că statuile îngenuncheate de la Góis şi Tropa aparţin lui 145 Odarte). Odarte, personalitatea cea mai puternică a sculpturii portugheze din epoca Renaşterii, a fost, înaintea lui Berruguete şi a lui Juni, un precursor al barochismului.

Jean de Rouen a fost un alt sculptor care a lucrat în Portugalia. Mult timp s-a crezut că data sosirii lui era anterioară anului 1520, dat fiind că i se atribuia amvonul de la Santa Cruz, făcut în acel an. O analiză eliberată de idei preconcepute a demonstrat că amvonul nu avea afinităţi, nici ca ierarhie artistică şi nici ca stil, cu opera lui Jean de Rouen, identificată pe baza documentelor. Pe lângă aceasta, niciuna din operele care pot fi atribuite acestui sculptor, nici numeroasele documente care se referă la el nu sunt anterioare anului 1530. Dar trebuie să fi venit la Coimbra puţin mai înainte, fiindcă în acest an era căsătorit cu fiica meşterului tâmplar de la Santa Cruz, şi nunta tocmai avusese loc, căci primul său copil s-a născut în 1531 sau 1532.

Activitatea sa la Santa Cruz este azi bine cunoscută datorită documentelor, şi se ştie că a fost colaboratorul lui Diego del Castillo în cursul lungii sale vieţi, care s-a sfârşit abia în 1580. A lucrat la Santa Cruz, la catedrală şi la Universitatea din Coimbra, şi din mâna sau din atelierul lui au ieşit cea mai mare parte din altarele, tabernacolele, sarcofagele şi statuile care împodobesc bisericile din valea râului Mondego. Multe dintre aceste opere au fost precis identificate şi datate cu ajutorul colecţiei de contracte pe care a publicat-o părintele P. García. Una dintre cele mai delicate opere ale sale este altarul de la Varziela, într-un mic schit din apropiere de Cantanhede, făcut în preajma anului 1530 sau 1531. Compoziţia acestei Nossa Senhora,

da Misericórdia este tradiţională şi sobră, dar faldurile pe care le fac veşmintele Sfintei Fecioare dezvăluie mai curând naturalism decât stil, şi simetria fără varietate arată, dacă o comparăm cu operele lui Chanterenne, sărăcia imaginaţiei. Sfintele de pe «predelă» constituie elementul cel mai izbutit din această operă. Altarul de la 14

Varziela defineşte de la bun început calităţile artei lui Jean de Rouen: graţie şi simplitate, şi lasă să se întrezărească totodată deficienţele în ceea ce priveşte invenţia şi simţul volumelor. Va fi întotdeauna mai bun la basoreliefuri şi mai curând pictural decât plastic, invers decât Chanterenne şi Odarte, care au fost înainte de toate sculptori.

Altarul de la Cantanhede (1531), galeria Manga de la Santa Cruz (1533), statuia Magdalenei de la Muzeul din Coimbra (1534), îngerii de la Celas

(1535), crucea de la Santo Antonio dos Olivais

(1536), Sfintele Fecioare de la Valle de Todos, Sarzedo şi Pombal (1537), altarele de la São Miguel (1538), Buarcos (1530 – 1540), şi Celas (1540), capelele de la Verride şi Tentúgal (1543 – 1545), mormintele de la Cantanhede (1547), altarele de la Misericórdia din Coimbra (1549), Guarda (în preajma anului 1552), Pedrogão (1554 – 1555), precum şi mormântul lui João de Silva (Sao Marcos, 1555), statuia de la Santo Antonio din Covões (1558), cíteva opere de la São Domingos (1553 – 1554) şi capela celor trei magi (1566) de la São Marcos reprezintă un mare număr de opere ieşite din atelierul lui Jean de Rouen, cu o cronologie destul de precisă pentru a ne permite să întrezărim evoluţia artei sale. Dintre aceste altare pot fi citate, drept cele mai bune, altarul din capela de la Pledad (Montemor sau Montemayor, 1542), cel de la parohia din Tentúgal, decorat cu teme renascentiste şi slujind drept cadru unei admirabile Sfinte Fecioare de la

începutul secolului al XV-lea, şi cel de la Santa Clara (1540 – 1550), aflat astăzi la muzeul din Coimbra. În ultima perioadă a activităţii sale (1550 – 1560), Jean de Rouen a fost mai ales arhitect, şi aceleaşi documente care la început îl pomeneau ca sculptor de statui îi dau, în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, titlul de arhitect. Biserica São Domingos din Coimbra, şi cea din Boucas de lângă Porto, sunt mai mult opere de arhitectură. A murit în 1580 şi a fost

 înmormântat la Coimbra.

Valea râului Mondego s-a umplut şi a continuat să se umple de altare şi statui de sfinţi, care în toată jumătatea a doua a secolului al XVI-lea au reflectat expansiunea operelor ieşite din atelierul său aflate sub influenţa sa. Un asemenea prestigiu s-a datorat mai mult caracterului popular al naturalismului său decât calităţii şi rafinamentului artei sale. Chanterenne şi Odarte au fost artişti cu o altă concepţie despre demnitatea formelor, greu de înţeles pentru gustul popular; de aceea, influenţa lor a fost mică şi niciodată nu a putut fi asimilată de continuatori. Jean de Rouen, dimpotrivă, evoluând de la delicateţea iniţială de la altarele din Varziela şi Tentugal la statuile de sfinţi în gust popular, s-a apropiat din ce în ce mai mult de mentalitatea oamenilor simpli şi a avut continuatori care au prelungit până în secolul al XVII-lea prestigiul unei decadenţe serializate. Sculptura din atelierul său începe să exprime mai curând propagarea unei rutine decât personalitatea unui artist.

Arta medievală a avut un alt fel de spontaneitate. Fondul său expresiv de duioşie şi simplitate, transpus de arta populară, şi-a păstrat sinceritatea sentimentului, chiar atunci când şi-a pierdut rafinamentul formelor. Dar arta Renaşterii, inspirată din tradiţii de cultură şi stil, nu era în stare să primească noi puteri de la inspiraţia de tip popular şi de aceea a degenerat într-o artă bastardă,

lipsită de gust şi de spontaneitate.

Cronicarii şi documentele vorbesc şi despre alţi artişti străini care au lucrat în Portugalia: Santiago Cuchin o Locin, sculptor de statui, mort în 1559, care a lucrat la Santa Cruz cu Jean de Rouen, Santiago Buxe sau Bruxel, căruia cronicarii îi atribuie capela de la Apo Teotónio, pentru care Tomás Velho a făcut statuile; João de Lafaya, care a lucrat la Belém; Francisco Loreto, francez, dulgher, care în 1531 a lărgit corul flamand de la Santa Cruz cu patrusprezece strane noi etc. 148

Opera unora dintre aceşti artişti ne-a rămas necunoscută, şi, dimpotrivă, s-au păstrat opere făcute de artişti despre care nu avem nicio ştire. *Punerea în mormânt*, astăzi aflată la muzeul din Coimbra, este una dintre sculpturile cele mai impresionante prin sensibilitatea dureroasă pe care o exprimă şi prin reminiscenţa de goticism care emană din compoziţie şi formă. Propagarea influenţei sale se revelă la *Punerile în mormânt* de la Carmo din Coimbra şi de la capela bisericii Conceição din Braga. Un alt ansamblu important este cel de la capela Santíssimo Sacramento de la catedrala veche din Coimbra, atribuită de unii istorici lui Tomás Velho şi care păstrează unele afinităţi cu statuile altarului de la Guarda.

Printre artiştii renascentişti care au lucrat în centre ca Tomar, identificăm numele lui Pedro de la Gorreta, unul din meşterii care au luat parte la decorarea galeriei făcute de Juan del Castillo. Mai există şi alte decoraţii, în stilul Renaşterii la Santarém (biserica Milagre); la Merceana, al cărei arc principal este din 1535, la Atalaia, ale cărei medalioane de pe faţadă lasă să se bănuiască realismul portretelor.

În nord, sculptura statuară a Renaşterii este rară şi de mică însemnătate. La mănăstirea Ieronimilor (Belém) şi la biserica Luz există totuşi câteva basoreliefuri pe

frontispiciile altarelor, ale căror figuri alegorice, din timpul lui Jérôme de Rouen, sculptate în gustul Renaşterii italiene, sunt foarte delicate.

În sfârşit, în domeniul sculpturii decorative trebuie să pomenim stranele în stil renascentist de la mănăstirea Ieronimilor, lucrate în 1550; cele de la catedrala din Évora, în 1562, şi cele de la catedrala din Braga, aflate astăzi la biserica São Jerónimo Real. Cele de la Belém sunt de Diego de Sarça (1550), ca şi cele de la Carmo, azi dispărute.

IX. SCULPTURA BAROCĂ

Esenţa barocului constă într-o nouă concepţie despre formă; de aceea, în Spania, ca şi în Italia, a început în sculptură. Însăşi sculptura lui Michelangelo a fost barocă mai înainte ca arhitectura lui să fie barocă, şi barochismul lui Berruguete şi Juni precedă pe cel al arhitecturii din secolul al XVII-lea. Restrângându-le la spaţiul portughez, ferestrele de la Tomar, din 1510 (d'Ors), şi sculpturile *Cinei* lui Odarte, din 1530, au exprimat unul din barochismele plastice cele mai originale din prima treime a secolului al

XVI-lea.

Dând barocului nu înţelesul lui estetic, ci înţelesul istoric de artă a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, putem avea în vedere trei cicluri capitale, care, deşi nu corespund strict cu domniile respective, cuprind cel puţin perioade nu mult depărtate de limitele lor: 1. Barocul secolului al XVII-lea din timpul domniei lui dom Pedro al II-lea (1667 – 1706). 2. Barocul, în parte italienizant, din timpul domniei lui dom João al V-lea (1706 – 1750). 3. Stilul rococo din timpul lui dom José (1750 – 1777). După aceea, ca o reacţie, va veni neoclasicismul din timpul domniei doñei Maria (1777 – 1816).

La fel ca în capitolul despre arhitectură, ne vom referi în mod special la sculptura decorativă barocă, aşa

încât putem să ne oprim acum pe larg asupra sculpturii statuare. 150

Secolul al XVII-lea. în Portugalia, ca şi în Spania, a fost aproape în întregime cioplită în lemn, pictată policrom, suflată cu aur şi integrată adesea în decoraţia altarelor respective. Totuşi câteva exemplare rămân izolate în nişe, ca de exemplu în nava bisericilor Grilos şi Terço (Porto). Alte statui sunt sprijinite de sculptura decorativă, ca la São Bento, şi chiar de altare, cum se întâmplă în transeptul de la Grilos şi în cel de la catedrala nouă din Coimbra; câteva statui de sfinţi şi de îngeri însufleţesc decoraţia altarului. Dintre acestea, unite încă de altarele respective, pot fi pomenite statuile de la Espíritu Santo (Évora), Vilar de Frades, *Răstignirea* de la Santa Clara din Vila de Conde, basoreliefurile altarelor de la Santa Clara-a-Nova (1680 – 1690), cele de la altarele bisericii din Tibães, precum şi cele din cor şi, în sfârşit, *Triumful Bisericii* de la catedrala din Braga.

Un tip de statui foarte des întâlnit în secolul al XVII-lea, al cărui stil se îmbină cu veşmintele monastice ale epocii, este acela al figurilor cu mâneci largi şi un ansamblu de falduri foarte fine, cu linii vibrante, care conferă ritm formelor. Dintre numeroasele exemple posibile, vom aminti pe cele de la São Tirso, Torres Vedras (Graça) şi Tibães, al cărei templu baroc a fost terminat în 1661, iar stranele sunt din 1667.

Sfânta Fecioară a Milei a fost o temă frecventă în sculptura secolului al XVII-lea. Dintre numeroasele exemplare, vom pomeni pe cele de la Santiago Dantas, Botao, São Salvador din Coimbra, Paulistas din Lisabona, capela catedralei din Braga, biserica Jesus din Aveiro, São Tirso etc. Medalioanele de la São Pedro şi Santa Magdalena, din Buçaco, au reminiscenţe granadme. Un frumos altar de la muzeul din Coimbra, provenit tot de la Santa Clara, prezintă afinităţi cu unul dintre altarele

catedralei noi, cu o Sfântă Fecioară dintr-o colecţie particulară şi, de asemenea, cu unele sculpturi ale meşterilor din Alcobaça. Dincolo de aceste exemple pe care 151 le-am dat mai înainte, trebuie să recunoaştem că a fost o perioadă mai originală prin concepţia decorativă a altarelor decât prin simţul plastic al sculpturii statuare.

Ne vom opri totuşi asupra unei remarcabile excepţii, oferită de admirabilul ciclu al sculpturii în stuc din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea de la mănăstirea Alcobaça. în întreaga sculptură barocă portugheză nu a existat poate niciun ansamblu sau focar artistic care să atingă originalitatea şi grandoarea, caracterul şi stilul artiştilor de la această mănăstire în această perioadă de aur a artei portugheze din secolul al

XVII-lea.

Cum se explică subita şi în acelaşi timp miraculoasa apariţie a acestei fecunde plastici, care umple de activitate mănăstirea o bună parte din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea? Într-un spaţiu de circa treizeci de ani, o generaţie de sculptori, în lemn sau stuc, au creat în capela principală şi în nava absidială, în altarele transeptului şi în sanctuar, în sala regilor, în sfârşit, un ansamblu sculptural care este, cum am mai spus, cea mai importantă şi originală creaţie a sculpturii baroce din Portugalia şi de care, cel puţin, poate fi legat un nume: frei Pedro.

Din nefericire, o restaurare, poate excesivă, a mănăstirii, a mutat statuile din locurile pentru care au fost concepute, şi astăzi se află în foarte proaste condiţii de perspectivă şi ambianţă. Faţada bisericii este decorată cu statui la o scară uriaşă, iar statuile din interior, începute în perioada 1669 – 1672, pot fi admirate în sanctuar. Această operă de sculptură statuară din interior este primul mare ansamblu executat de sculptorii în lemn şi stuc. Sala circulară primeşte lumina prin ferestruica rotundă din

mijlocul cupolei, şi o serie de sfinţi şi busturi-racle împodobesc nişele mănăstirii. Printre marile statui din lemn policromat se distinge Sfânta Fecioară, în mijloc, al cărei corp dispare sub veşmintele răsucite într-o serie de valuri frânte în linii colţuroase, asemănătoare celor făcute de Tilman Riemenschneider. La statuia lui São Bernardo, mânecile 152

largi cad în pliuri mai liniştite, iar la cea a lui Santo Agustinho, o mitră uriaşă domină naturalismul viu al capului, ca şi cum demnitatea rangului ar domina omul, în timp ce faldurile cad cu amploarea unei frumoase opere clasice. Sanctuarul de la Alcobaça este o incintă unică în lume prin teatralii astea compoziţiei, cufundată într-o dulce penumbră unde vibrează aur şi policromii, stranie prin materia în care domină stucul, originală prin stilul străin de barochismul lui Bernini.

Ciclului următor îi aparţine o compoziţie care reprezintă pe ucenici încredinţându-i lui Iisus cheile împărăţiei cerurilor. Sunt figuri din stuc aproape de mărime naturală, policromate şi aurite, într-un stil pătruns de reminiscenţe gotice în modelarea părului, în atitudini şi chiar în forma faldurilor.

Statuile din capela principală aparţin anilor 1675 – 1678, perioadă de care este legat îndeosebi numele lui frei Pedro, ca unul din meşterii pe care i-au avut sculptorii în stuc din Alcobaça. Marile statui din capela principală, numeroşi sfinţi, o Sfântă Fecioară cu Arhanghelul Gabriel şi opt îngeri, cu veşmintele înfoiate, care cântă la diferite instrumente, constituie un impresionant ansamblu prin scara şi monumentalitatea stilului. Numai statuia Sfintei Fecioare, înaltă de aproape doi metri, cu o atitudine maiestuoasă, cu capul într-o atitudine clasică şi cozi bogate, cu veşmântul strâns într-un mod straniu, aproape după moda romantică, este una dintre cele mai frumoase opere de artă ale mănăstirii.

În sfârşit, un alt altar, care înfăţişează moartea lui São Bernardo (1687 – 1690), oferă un stil nou în arta de a modela stucul şi de a concepe marile compoziţii; acest altar, în mare parte distrus azi, constituie un frumos exemplu.

Mai târziu, în secolul al XVIII-lea, alte statui din capela navei absidiale (1732 – 1735) vor păstra nobleţea tradiţiei din secolul al XVII-lea O Sfântă Fecioară cu Pruncul, *Nossa Senhora* 53 *de Rosário*, cioplită în lemn, din 1753 – 1762, este, de asemenea, o operă admirabilă. Numai statuile din sala regilor, în cea mai mare parte din secolul al XVIII-lea, au pierdut stilul din marea epocă a secolului al XVII-lea.

Ar fi nedrept, în acest capitol despre sculptura din secolul al XVII-lea, să uităm numele lui Manuel Pereira, sculptor portughez născut la Porto (1588 – 1683), fiindcă, deşi a lucrat mai ales în Spania, a lăsat în Portugalia, mai precis la São Domingos din Benfica, două statui care i se pot atribui cu siguranţă. Una este un *Hristos* asemănător cu cel de la catedrala din Segovia, iar alta este *Sfânta Fecioară cu Mătăniiie*, probabil una dintre cele mai remarcabile opere ale lui, prin faldurile care ating clasicismul lui Montañés, iar finul oval al feţei aminteşte de arta granadinului Alonso Cano.

Secolul al XVIII-lea. Sculptura reflectă influenţe asemănătoare celor pe care, în capitolul despre arhitectură, le-am remarcat la sculptura decorativă a altarelor. Unele au venit din afară, cum sunt influenţa francezului Claude Laprade, la începutul secolului (1699 – 1729), şi cea a italianului Giusti (1753 – 1770), Ia mijlocul secolului. Celălalt curent se integrează în continuitatea tradiţiei naţionale şi se dezvăluie la Lisabona, Arouca, Aveiro, Braga etc.

Opera lui Laprade, încă neidentificată complet, se limitează deocamdată la mormântul de la Vista Alegre,

construit în preajma anului 1699, şi la statuile sculptate pentru catedrala din Porto, din 1729. Mormântul episcopului Moura Manuel, însufleţit de spiritul lui Bernini, este, fără îndoială, una dintre cele mai frumoase opere cu care îşi începe activitatea. Din 1699 până în 1702 a executat diferite lucrări pentru Universitatea din Coimbra, cum ar fi statuile alegorice ale Facultăţilor, aflate astăzi la muzeu, buiandrugul de la Gerais şi frontispiciul din sala Capelos. Cele patru statui din altarul catedralei din Porto (1729) sunt inferioare operei sale de până atunci. Laprade a avut un atelier la Lisabona, dar se 154

pare că a lucrat şi la Mafra, şi Virgílio Correia a sugerat că nu este exclus să fi lucrat la porticul bisericii Barrocas din Aveiro.

Activitatea lui Giusti aparţine celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea, dar între sosirea lui şi opera lui Laprade a avut loc un import masiv de statui italiene pentru mănăstirea Mafra (1732 – 1733), care, chiar dacă nu se integrează în istoria sculpturii executate în Portugalia, trebuie să fie amintite pentru posibila influenţă pe care au exercitat-o. Este vorba de câteva statui mari din marmoră albă, a căror înălţime variază între doi metri patruzeci şi cinci de centimetri şi trei metri treizeci de centimetri, operele unor artişti din Roma şi Florenţa, celebri pe vremea aceea, cum ar fi Monaldi, Mâini, Biscci, Rusconi, Corsini, Tazni, Baratta, Battista, Vacca, Della Valle etc. De aceea Mafra constituie un foarte important muzeu al sculpturii italiene din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Chiar dacă nu au fost identificate ca provenind din Italia, se integrează tot în cadrul influenţei italiene statuile celor patru evanghelişti de la biserica iezuiţilor din Braga. Sunt statui mari cioplite în lemn, frumos modelate, şi au un ritm şi un stil al veşmintelor care constituie cea mai vie amintire a artei lui Bernini din câte există în Portugalia.

În ceea ce priveşte curentul naţional, sculptura statuară din timpul domniei lui João al V-lea este reprezentată, la Lisabona, Arouca şi Aveiro, de o serie de statui perfect identificate ca aparţinând unor artişti portughezi şi care sunt o oglindă a celor mai interesante modalităţi ale barocului din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. în capela principală de la São Miguel de Alfama, statuile celor patru evanghelişti, cioplite în lemn şi suflate cu aur, se numără printre cele mai ciudate statui ale sculpturii portugheze. Capete mici, părul şi bărbile buclate, gâturi întinse şi un dinamism colţuros al faldurilor, tăiate de striaţiuni paralele; figurile se alungesc într-un sens 155 baroc deopotrivă al ritmului şi al formei. în urma cercetării documentelor de epocă, credem că aceste opere sunt ale lui Félix Adaústo, care a lucrat şi la biserica Madre de Deus.

Mai importante se dovedesc a fi maicile din Arouca, douăsprezece statui din piatră înalte de aproape doi metri, care ocupă, în partea de sus a corului bisericii, cele douăsprezece nişe de granit. Reprezintă un mic sobor de maici elegant îmbrăcate, cu lunga rasă albă căzând în falduri line şi cu feţele acoperite de o tocă {u pliuri fine în stilul secolului al XVII-lea, deasupra căruia fâlfâie văluri negre. Eleganţa veşmintelor monastice, fineţea pliurilor, distincţia atitudinilor, pline de demnitate şi graţie, şi zâmbetul roşu al buzelor, singura notă de culoare pe paloarea chipurilor şi a veşmintelor, lasă să se ghicească în acel mic sobor de aristocrate o uşoară înfiorare de cochetărie. Veşmintele nu se agită cu dinamismul artei baroce, şi nici nu zboară tumultuos ca la atâtea alte statui din secolul al XVIII-lea. S-ar spune că maicile din Arouca, liniştite şi senine, elegante şi surâzătoare, au fost sculptate la adăpost de furtuna barocului. Se ştie, tot datorită documentelor, că statuile datează din 1725 şi că autorul lor a fost Jacinto Vieira, sculptor din Braga, acelaşi care a

făcut statuile de sfinţi ale Ordinului cistercian, care ocupă o altă porţiune a corului.

Într-un stil şi un ritm diferite, dar din aceeaşi epocă, sunt lucrate cele două încântătoare figuri de «balet», cioplite în lemn şi pictate în diferite culori ori suflate cu aur, care s-au găsit la mănăstirea Jesus din Aveiro. în acelaşi stil s-au păstrat mulţi îngeri-policandri care împodobesc adesea altare baroce din perioada lui dom João al V-lea, cum sunt cei de la Grilos, catedrala nouă.

São Gonçalo de Amarante etc. Colecţia Vilhena posedă două exemplare din 1726. Pe lângă aceste nuclee, se întâlnesc şi alte statui din timpul domniei lui dom João al V-lea la aceeaşi mănăstire din Arouca, la biserica Iezuiţilor din Alvas, la capela Destierro din Alcobaça etc.

Grupul de statui ale Sfintei Fecioare din prima jumătate a secolului al XVIII-lea este numeros; 15$

se poate afirma că nu există nicio biserică barocă fără o statuie a Sfintei Fecioare, în lemn policromat, cu sau fără Pruncul Iisus în braţe şi cu şiragul de mătănii în mână. Am putea aminti o mulţime de exemplare aflate la muzeele din Coimbra şi Viseo, la bisericile din Giumarães, la vechea navă absidială de la Alcobaça etc. Unul dintre cele mai frumoase este *Sfânta Fecioară cu Mătăniile*, care cândva a putut fi admirată în nava laterală de la Alcobaça (din 1753 până la 1762), o statuie din lemn în mărime mai mare decât cea naturală, pictată în diferite culori şi suflată cu aur, într-un stil de o mare nobleţe.

În sud, unde domină marmora, statuile sunt mai rare, dar cea de la São Francisco Javier, din Évora aflată astăzi la cimitirul oraşului, are un impresionant elan mistic.

Artistul portughez cu cea mai bună reputaţie printre oamenii cu carte a fost José de Almeida (1700 – 1769), despre care Cirillo spune că a fost «cel dintâi portughez din secolul al XVIII-lea care a ştiut să sculpteze bine în piatră». Din păcate, nu ni s-au păstrat de la el decât opere

de sculptură decorativă. La începutul secolului al XVIII-lea, dom João al V-lea l-a trimis ca bursier la Roma, unde a fost elevul lui Monaldi. Aici a colaborat, după cât se pare, la sculptura celeştilor care se făceau pentru soliile lui João al V-lea; întors în Portugalia, a lucrat la caleaşca lui dom João al V-lea, a cărei decoraţie, fin cizelată, reflectă, pe lângă marea lui îndemânare, vădite influenţe italiene. Una dintre puţinele opere care i se pot atribui astăzi este *Hristos adorat de îngeri*, al cărei model în lemn, făcut pentru capela principală de la Mafra, se află la Santo Estêvão din Alfama (Lisabona). Sculptura este într-adevăr importantă, prin tehnica aplicată la modelarea nudului şi prin stilul faldurilor la veşmintele îngerilor, care oferă înrudiri cu unele tăblii de altare joanine din Lisabona, cum este aceea de la Nossa Senhora da Penha. Probabil 157 că José de Almeida a fost unul dintre meşterii care au lucrat la sculptura altarelor în timpul domniei lui dom João al V-lea.

În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, curentul străin este reprezentat mai ales de Alessandro Giusti (1715 – 1799), care, după ce a instalat la São Roque capela Sfântului Ioan Botezătorul, provenită de la Roma, a venit la Mafra pentru a sculpta basoreliefurile din capelele navei. A întemeiat la Mafra o adevărată şcoală, pe care a condus-o până în 1773, anul în care a orbit. Aici a avut mai mulţi ucenici şi colaboratori, ca bunăoară Machado de Castro, care a lucrat la Mafra timp de patrusprezece ani, din 1756 până în 1770. Printre continuatorii săi trebuie să-i pomenim pe Barros Laborão şi Toscano de Melo. Diego de Macedo presupune că Giusti a modelat, probabil, sculpturile în stuc, dintre care multe s-au mai păstrat până astăzi, şi că ucenicii săi le-au cioplit în marmoră, muncă de care, bineînţeles, nu a fost complet străin nici meşterul. Chiar dacă nu putem tăgădui importanţa şcolii întemeiate de el, de unde au ieşit câţiva sculptori remarcabili, trebuie să recunoaştem totuşi că a format mai curând tehnicieni,

dar nu a contribuit la apariţia unor personalităţi. De aceea, când apare José de Aguiar, venit de la Roma, unde fusese discipolul lui Canova, se deschide un nou ciclu.

Lui Giovanni Antonio din Padova îi aparţin busturile-Sfinţilor Petru şi Pavel de la catedrala din Évora. Dintre sculptorii portughezi de la mijlocul secolului al XVIII-lea şi anteriori generaţiei lui Machado de Castro pot fi amintiţi următorii: mai întâi Manuel Dias, mort în 1754.

E cunoscut sub numele de «părintele statuilor lui Hristos», datorită numeroaselor crucifixe pe care le-a sculptat, dintre care se cuvine să pomenim pe cel de la Mafra şi pe cel de la catedrala din Évora. A fost un bun modelator, dar fără o personalitate puternică. Apoi, Manuel Vieira, din Porto, care a făcut statuile lui São Vicente şi São Sebastião, de la baldachinul bisericii São Vicente (Lisabona). Manuel Alves 158

şi Silvestre Faria e Lobo, care au executat, în 1758, statuile ecvestre de la intrarea palatului Queluz.

Dar sculptura portugheză a epocii îşi datorează prestigiul în primul rând lui Joaquim Machado de Castro. Biografia lui, popularizată de mai mulţi scriitori, poate fi rezumată foarte pe scurt. S-a născut la Coimbra (1731?), unde a învăţat arta sculpturii de la tatăl său. La cincisprezece ani a plecat la Lisabona, unde a fost ucenicul lui José de Almeida şi Nicolau Pinto. În 1756 a început să lucreze la Mafra ca ajutor al lui Giusti, şi a rămas aici patrusprezece ani, angrenat într-o colaborare în care e greu să deosebeşti ce aparţine meşterului şi ce aparţine ucenicului. În 1770 a primit comanda statuii ecvestre a lui dom José, care îl sileşte să plece de la Mafra şi să se stabilească la Lisabona, împreună cu ucenicii, pentru a realiza ceea ce se va dovedi a fi capodopera sa. A îndrăgit învăţământul Artelor Frumoase şi a întemeiat o şcoală de sculptură la Lisabona. A primit numeroase comenzi şi a murit la nouăzeci şi trei de ani. Dintre statuile care i se

atribuie vom pomeni întreaga sculptură de la bazilica Estrela (1777 – 1783), statuile din palatul marchizului de Pombal, de la Oeiras, statuia doñei Maria I, aflată astăzi la Biblioteca Naţională, statuia Sfintei Fecioare de la biserica Encarnação şi, în sfârşit, numeroase Vicleimuri, unul dintre ele semnat, cel de la catedrala din Lisabona.

Statuia ecvestră de care am vorbit mai înainte a dezvăluit marea sa capacitate de realizare, înălţându-l la un nivel nemaiatins până atunci şi dându-i posibilitatea să se întreacă pe sine. Cu toate că a trebuit să se supună desenului făcut de arhitectul Eugénio dos Santos, execuţia este remarcabilă, mai ales în ceea ce priveşte modelarea calului. Statuia este excelent valorificată de ambianţa arhitectonică şi de proporţiile pieţii în care este aşezată: Terreiro de Paço din Lisabona; mai târziu i-a conferit demnitate 159 patina pompeiană pe care a căpătat-o.

Din păcate, restul statuilor nil atinge stilul sau farmecul meşterilor din Aveiro, Arouca, São Miguel, pentru a nu mai vorbi de José de Almeida, maestrul lor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. În statuile posterioare statuii ecvestre a lui dom José, Machado de Castro nu a fost la înălţimea faimei pe care o dobândise. Artistul simţea mai acut realismul modelajelor decât fantezia şi graţia alegoriilor. De aceea, Machado de Castro a surprins mai bine misterul formelor şi a găsit adevăratul filon al geniului său realist în Vicleimuri, care au constituit, alături de statuia ecvestră, cele mai bune opere ale lui.

De origine umilă, petrecându-şi primii ani ai vieţii în provincie, a păstrat neştearsă amintirea sugestivă a uimirii de copil în faţa spectacolului oferit de bâlciuri şi hramuri, în care palpită sufletul simplu al obiceiurilor populare, reprezentate în vicleimurile sale: tăierea porcului la Ignat, vânzătoare de castane, alaiul celor trei crai de la răsărit etc. Faima lui Machado de Castro, şi poate chiar meritul său cel mai de seamă, oscilează astfel între realizarea unei

statui aflate la cel mai înalt nivel al artei sculpturale şi o serie de opere cu un puternic caracter popular.

Dintre sculptorii contemporani cu Machado de Castro, puţine nume merită a fi reţinute într-o sinteză cum este această carte. Unul dintre sculptorii cei mai des citaţi din perioada de tranziţie de la secolul al XVIII-lea la secolul al XIX-lea este João José de Aguiar, elev al lui Cano va la Roma (1785). A făcut statuia lui Scipio şi grupul Enea şi Greusa din grădina palatului Belém (1793), precum şi statuia doñei Maria I, cu patru alegorii, aflate acum la palatul Queluz (1797).

A modelat, de asemenea, câteva statui de la palatul Ajuda şi statuia lui dom João al VI-lea de la spitalul Marinei, una dintre cele mai bune. A murit în 1836, cu minţile rătăcite.

În nord, sculptura a avut în primul rând o funcţie decorativă, uneori cu o asemenea exuberanţă şi un atât de ascuţit simţ al volumelor, încât s-ar spune că reînvie spiritul manuelin de 1bl

la Tomar. Dar chiar şi sculptura statuară în granit capătă un rol esenţial la peronul palatului Lamego, la grădinile din Castelo Branco, la biserica Senhor dos Passos, din Guimarães, inspirându-se poate din ansamblul cel mai important dintre toate, sculptura statuară de la biserica Bom Jesus din Braga.

VICLEIMURILE. Gustul pentru vicleimuri, cu figurine modelate din stuc, aproape totdeauna policromate, a fost importat, fără îndoială, din Italia de Sud. La contactul cu materia docilă, în care poate fi plăsmuit cu uşurinţă naturalismul tipurilor populare, sculptorii care în statuile de dimensiuni mari n-au reuşit să dea viaţă plastică grupurilor alegorice au transmis în schimb stucului acestor vicleimuri spiritul naturalist al mulţimii adunate la petreceri, cu cântăreţi din fluier, dansuri ţărăneşti, cavalcade şi alaiuri, iar grupului sacru al vicleimului,

lirismul îngerilor şi heruvimilor zburând printre nori. Machado de Castro, Laborão, Teixeira, António Ferreira se numără printre meşterii cei mai remarcabili în această formă de artă, populară prin temă, dar adesea ajungând la un anumit rafinament de stil. În Italia domina o concepţie scenografică, firească într-o ţară a teatrului şi a operei; în Portugalia, vicleimul se supune unei concepţii mai simple, unei viziuni mai pitoreşti şi mai populare, care explică fondul naturalist al artei portugheze şi evlavia naivă a publicului căreia îi era destinată.

Mult timp toate vicleimurile din această epocă, care cuprinde mai ales cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, au fost atribuite lui Machado de Castro. în realitate, nu a fost singurul, şi poate nici cel mai bun sculptor de vicleimuri. Diego de Macedo, bazându-se pe cel de la catedrala din Lisabona, datat în 1766 şi semnat, i-a atribuit vicleimul din Estrela şi cele două de la muzeul din Lisabona. Dar în Portugalia, ca şi în alte ţări ale Europei, vicleimul nu era făcut numai de un singur artist, ci era rodul unei 161 colaborări între specialişti, atât în ceea ce priveşte partea divină, cu heruvimii din împărăţia cerurilor, cât şi peisajele şi dobitoacele din ieslea în care s-a născut Mântuitorul. La vicleimul din Estrela, unul dintre cele mai mari prin grandoarea compoziţiei – mai mult de cinci sute de figuri – şi scara la care sunt făcute personajele, Machado de Castro pare să fi colaborat cu António Ferreira, asá cum la Belas se ştie că a colaborat cu Barros Laborão.

Dar, în acelaşi timp cu meşterii pomeniţi mai înainte, artistul cel mai rafinat în ceea ce priveşte tehnica, modelajul şi stilul figurilor a fost António Ferreira, care a făcut vicleimul de la biserica Madre de Deus, ale cărei rămăşiţe se află la muzeul din Lisabona, precum şi cel de la schitul Laveiras, atât de elogiat chiar de Machado de Castro. Antonio Ferreira era deosebit de priceput în

finisarea peisajelor şi în modelarea cailor din cortegii şi bătălii. A fost, cu siguranţă, cel mai bun sculptor în stuc de vicleimuri, reuşind să comunice formelor o vibraţie atât de caldă şi atitudinilor atât de multă eleganţă, încât îl întrece pe Machado de Castro, mai primitiv şi mai popular. A conferit ţărănoilor un aer de prinţese şi pliurilor graţia unor figurine de Tanagra. Manuel Teixeira s-a specializat în grupuri de îngeraşi care coboară din înaltul cerului şi zboară deasupra ieslei. Vicleimurile portugheze se caracterizează prin faptul că au fost modelate de mari artişti care au împins uneori stilul marii arte spre naturalismul subiectului, fără a păcătui însă prin prostul gust şi retorica de operă a vicleimurilor napolitane. A fost un refugiu pentru arta multor sculptori, mai sinceri în realismul acestor reprezentaţii ale vieţii populare decât în sculptura statuară a academiilor, unde erau sufocaţi de banalitate.

SCULPTURA DIN SECOLELE AL XIX-LEA ŞI AL XX-LEA

Sculptura din prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe lângă meşterii pomeniţi mai înainte 162 şi incluzându-l pe João José de Aguiar (1769 – 1840), nu reprezintă o perioadă prea strălucită în acest domeniu; în cea mai mare parte a operelor lipseşte flacăra talentului.

În cea de a doua jumătate a secolului, João Simões de Almeida (1844 – 1926) a fost un artist respectat pentru onestitatea artei sale şi pentru prestigiul câştigat ca profesor. Costa Mota (1847 – 1930) a fost şi el un bun sculptor, vrednic de a fi pomenit. Dar artistul care a dominat ultimul pătrar al secolului al XIX-lea s-a numit Soares dos Reis (1847 – 1889), a cărui viaţă a avut un sfârşit dramatic. Trimis mai întâi la Paris, a trecut apoi la Roma, unde a sculptat în marmoră una dintre operele sale cele mai romantice, *Surghiunitul*, cu un modelaj al

corpului care s-a inspirat, după cât se pare, din sugestii praxiteliene şi cu un aer de meditaţie nostalgică ce exprimă unul dintre sentimentele lirismului portughez: *dorul*. Din nou la Porto, sculptează cealaltă mare operă a sa: statuia contelui Ferreira, căreia a ştiut să-i imprime o demnitate nobilă; şi după ce a modelat câteva busturi, a făcut, în sfârşit, puţin înainte de a se sinucide, *Bustul englezoaicei*, care nu este doar portretul unei femei, ci simbolul unui neam. A murit tânăr, şi probabil că nu a putut da toată măsura talentului său, fiindcă un mediu ostil şi incult n-a ştiut să deschidă acele orizonturi de înţelegere, fără de care artistul se simte izolat şi fără rost. A avut, totuşi, cel mai puternic temperament de sculptor din secolul al XIX-lea în Portugalia.

Dintre discipolii săi, cel mai cunoscut a fost Teixeira Lopes (1866 – 1918). Opera sa, cam inegală ca gust, întotdeauna elegantă ca tehnică, uneori încântătoare în unele busturi de copii, a trăit, pe cât se pare, gloria efemeră pe care i-a hărăzit-o viziunea sculpturală a generaţiei următoare. Din această generaţie, cea mai mare parte a artiştilor se află încă în viaţă, şi de aceea credem că este prea devreme pentru a-i judeca fără ca opera lor să fie terminată. Dar Francisco Franco 163 şi-a afirmat într-o măsură suficientă personalitatea excepţională pentru ca să-l putem considera nu numai drept cel mai mare sculptor al timpului nostru, ci şi artistul cu cea mai mare influenţă asupra generaţiei actuale, care este în primul rând o generaţie de sculptori.

PICTURA

X. UN SECOL DE PICTURĂ (1450 – 1550)

Primele ştiri pe care le avem despre pictura portugheză se situează în timpul domniei lui dom João I, adică în prima jumătate a secolului al XV-lea. Au existat câţiva pictori portughezi care au lucrat în afara Portugaliei, îndeosebi în Spania şi în Italia; integrându-se

în arta ţării unde se aflau, au rămas din această cauză dincolo de graniţele picturii naţionale. Şi dimpotrivă, unii pictori străini, cum ar fi Francisco Henriques şi fray Carlos, care au lucrat în Portugalia, intră din plin în istoria artei portugheze prin influenţa pe care pe de o parte au primit-o şi pe de altă parte au exercitat-o, prin asimilarea sensibilităţii portugheze şi prin evoluţia în care s-au integrat. Printre cei dintâi se numără Álvaro Pires, din Évora – căci aşa semnează *Madona* din Pisa. A fost un portughez, poate franciscan, care a emigrat în Italia, şi operele sale de la Volterra, Pisa, Nicosia şi cea de la Muzeul Brunswick se încadrează prin caracterul lor în şcoala din Siena, fără ca în Portugalia să se cunoască vreo operă realizată de el. Între tripticul de la Volterra, făcut în preajma anului 1410, şi cel de la Brunswick, datat 1434, se situează opera sa cea mai reprezentativă, *Fecioara cu Pruncul Iisus*, adorată în biserica Santa Croce din Pisa. Este un tablou admirabil, pictat în tempera pe lemn, care o înfăţişează pe *Madona*, în mărime naturală, cu *Bambino* pe genunchi şi înconjurată de îngeri.

În carnaţie se întrezăreşte, sub transparenţa temperei, o anumită fosforescenţă de culoarea smaraldului, care emană din obişnuitele tonuri de jad, caracteristice pentru şcoala din Siena.

Alţi doi artişti portughezi de la mijlocul secolului al XV-lea au lucrat în Italia; unul din ei, Luigi Giani di Portogallo (1472), în tabloul *Sfântul Cristofor*, aflat la muzeul din Pisa, desenează mâinile cu o fineţe încântătoare; celălalt, João Gonçalves, este autorul frescelor din Galeria Portocalilor de la Badia (Florenţa), care înfăţişează viaţa lui São Bento. Mario Salmi recunoaşte în aceste fresce, şi pe bună dreptate, influenţa lui Paolo Uccello.

În Spania, Samp ere y Miquel (*Artişti catalani din secolul al XV-lea*, vol. ÎI) pomeneşte doi pictori portughezi

de la jumătatea secolului al
XVIea: Vasco Fernandes şi João Paiva, care au lucrat la Tortosa şi în alte localităţi catalane. Din prima jumătate a secolului al XVI-lea sunt alţi doi pictori: Pedro Nunes şi Henrique Fernandes; primul, cu totul remarcabil, este autorul mai multor altare păstrate în Catalonia. Don José Madurell Mărimón a publicat în 1944 o lucrare importantă, bogat documentată, în care face inventarul operelor acestor doi pictori, inventar pe care am avut ocazia să-l examinăm în 1949. Aceşti artişti sunt integraţi, prin producţia lor artistică, în spaţiul picturii catalane.

Înainte de a începe analiza picturii pe lemn, vom da câteva informaţii despre pictura murală, în frescă şi în tempera. Această artă s-a practicat evident în Portugalia, ca şi în restul Peninsulei Iberice, în timpul evului mediu; dar puţinele opere care s-au mai păstrat, din pricina stării lor jalnice, în urma restaurărilor suferite, şi mai ales din pricina caracterului rudimentar al stilului, lasă să se întrezărească o artă destul de naivă, care posedă valoare mai curând arheologică decât artistică.

În tablourile din secolul al XVI-lea înfăţişând Buna Vestire există numeroase referiri la frescele 167 medievale găsite de Virgilio Con era, dar cum istoria şi critica de artă nu se fac decât în lumina operelor, şi nu prin intermediul inventarelor, cëea ce a supravieţuit în Portugalia din pictura murală, fie în rarele vestigii din secolul al XIV-lea, fie în operele din secolul al XV-lea şi de la începutul secolului al XVI-lea, nu atinge un nivel cât de cât comparabil cu acela al operelor pe care le admirăm în Catalonia, ca să nu vorbim decât de arta Peninsulei Iberice. Astfel, frescele de la Valadares, Tabuado, Outeiro Seco, Cerezedelo, São Martim dos Mouros etc. revelă numai primitivismul picturii murale. Chiar cea care se mai păstrează la Apo Francisco din Porto, reprezentând-o pe *Sfânta Fecioară cu trandafirul*, cu doi donatori, operă din

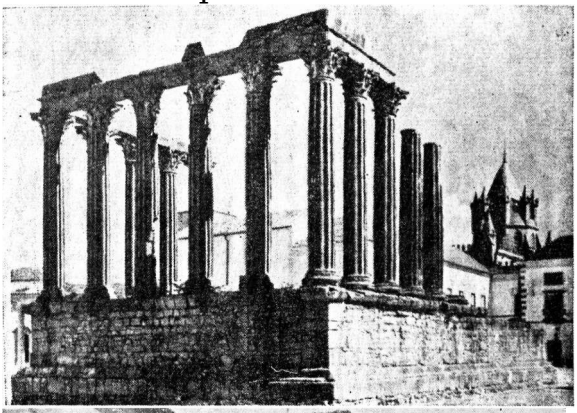
secolul al XV-lea de influenţă florentină, are actualmente o importanţă secundară. Această pictură a fost obiectul unor controverse cu totul inutile, căci nu se ştie cine a fost autorul şi, pe de altă parte, meritul său actual cu totul neglijabil nu justifică nici cel mai mic interes.

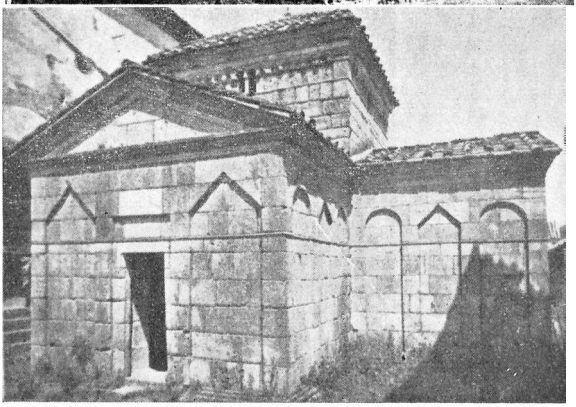
Din pictura portugheză din prima jumătate a secolului al XV-lea nu ne-au rămas decât foarte puţine vestigii. Chiar dacă se cunosc numele câtorva artişti, cum sunt António Florentin şi meşterul Jácome, pictori ai lui dom João I, nu se păstrează, în schimb, elemente suficiente pentru a identifica operele lor. Portretul acestui rege, aflat până nu de mult la Viena şi astăzi la muzeul din Lisabona, continuă să aparţină unui autor necunoscut, dar fără îndoială a fost pictat în Portugalia şi trebuie să fie integrat în istoria picturii portugheze. Recent a fost achiziţionat de Metropolitan Museum din New York portretul unei femei tinere cu *hennin*[6], din cel de al doilea sfert al secolului al XV-lea; portretul prezintă afinităţi atât de mari cu portretul lui dom João I, încât nu pare prea riscată presupunerea că o înfăţişează pe fiica regelui, infanta doña Isabel, ducesă de Bourgogne şi soţie a lui Filip cel Bun.

Faţada bisericii mozarabe de la Lourosa. Secolul X

6 Piesă de veşmînt feminin din vechime,’ în formă de cornet, folosită ca acoperămînt al capului, (n.a.) 168

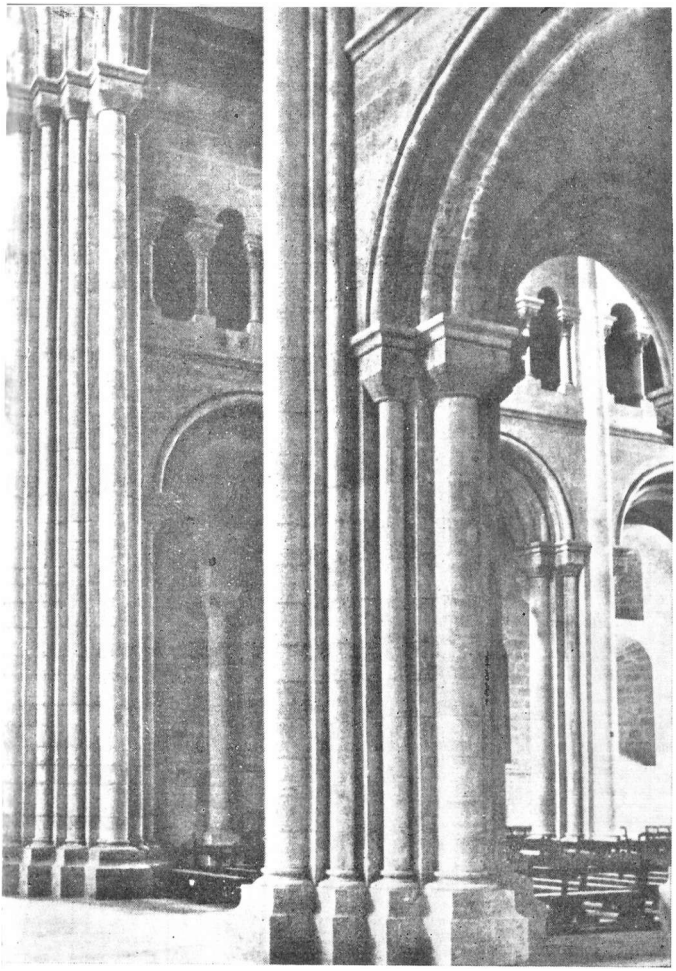
Ruinele templului roman de la Evora. Secolele ÎI – III



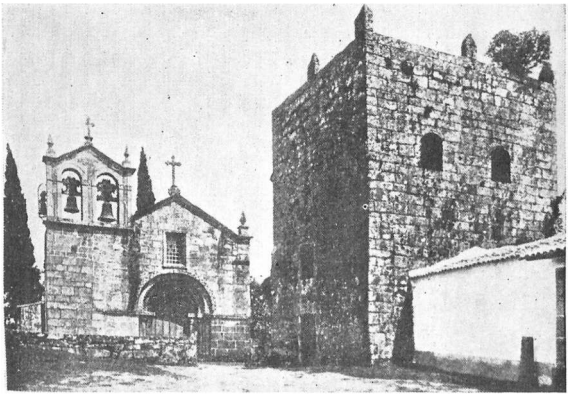


Exteriorul bisericii bizantine San Fructuoso. Montelios, Braga

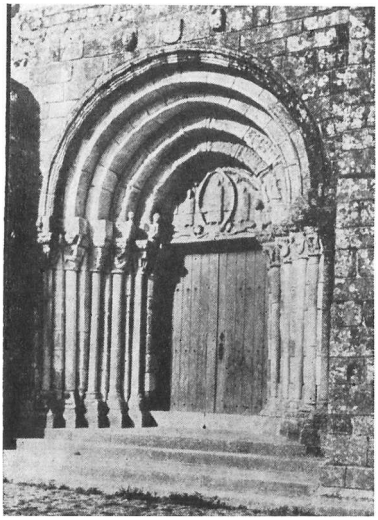
Exteriorul bisericii romanice din Boelhe



Interiorul catedralei romanice din Lisabona. Secolul XII

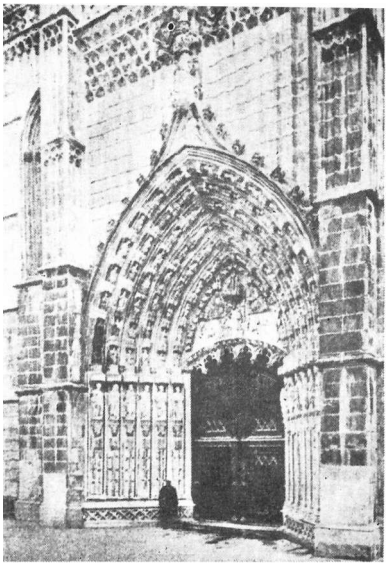


Exteriorul bisericii romanice din Manhente. Secolul XII

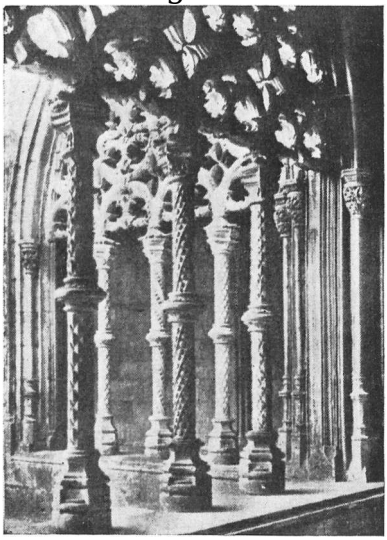


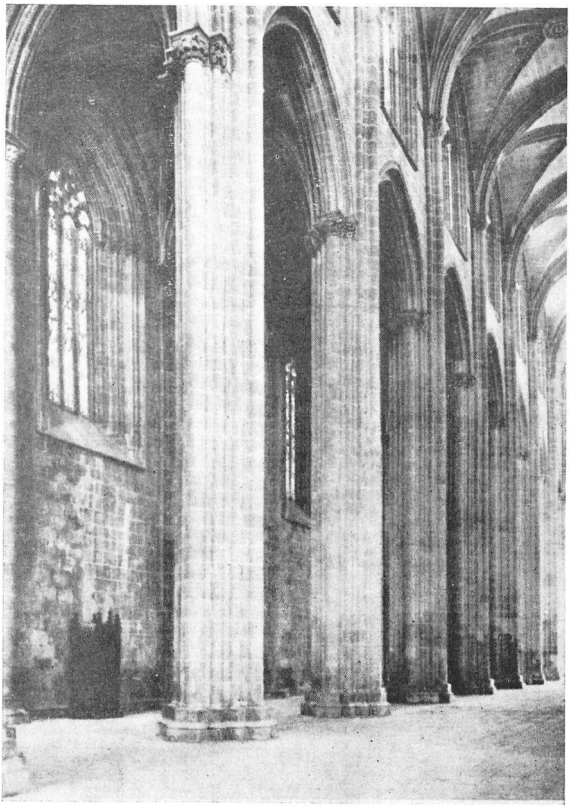
Porticul bisericii romanice San Pedro din Rates. Secolul XII

Porticul principal al mănăstirii Batalha

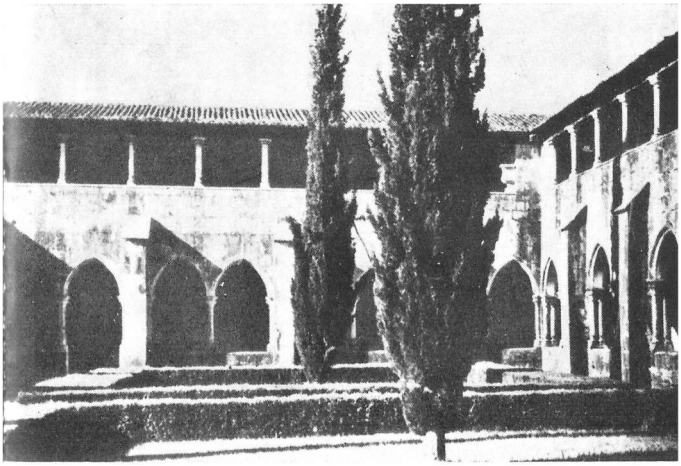


Galeria regală a mănăstirii Batalha



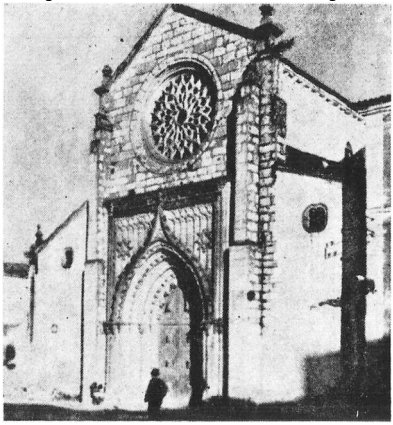


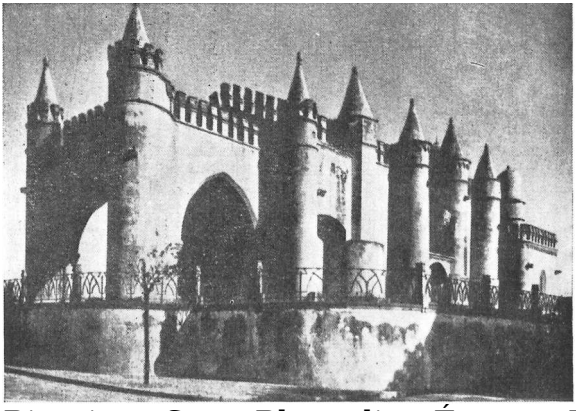
Interiorul bisericii mănăstirii din Batalha. Secolul XIV-XV



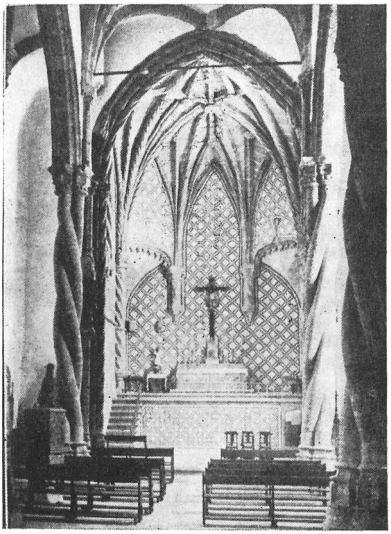
Galeria gotică a lui dom Alfonso al V-lea, din mănăstirea Batalha

Faţada bisericii Graça din Santarém. Secolul XV



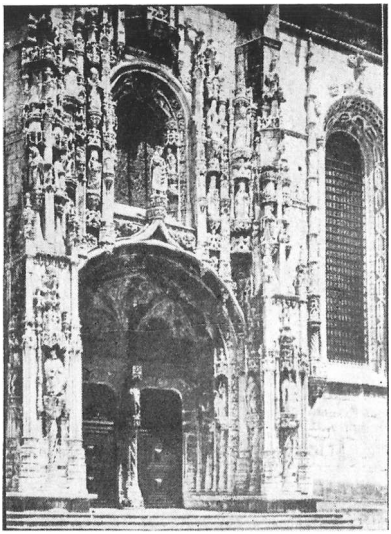


Biserica San Blas din Évora. Ultimul pătrar al secolului al XV-lea.

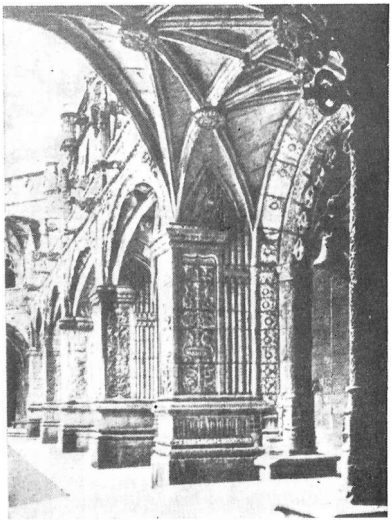


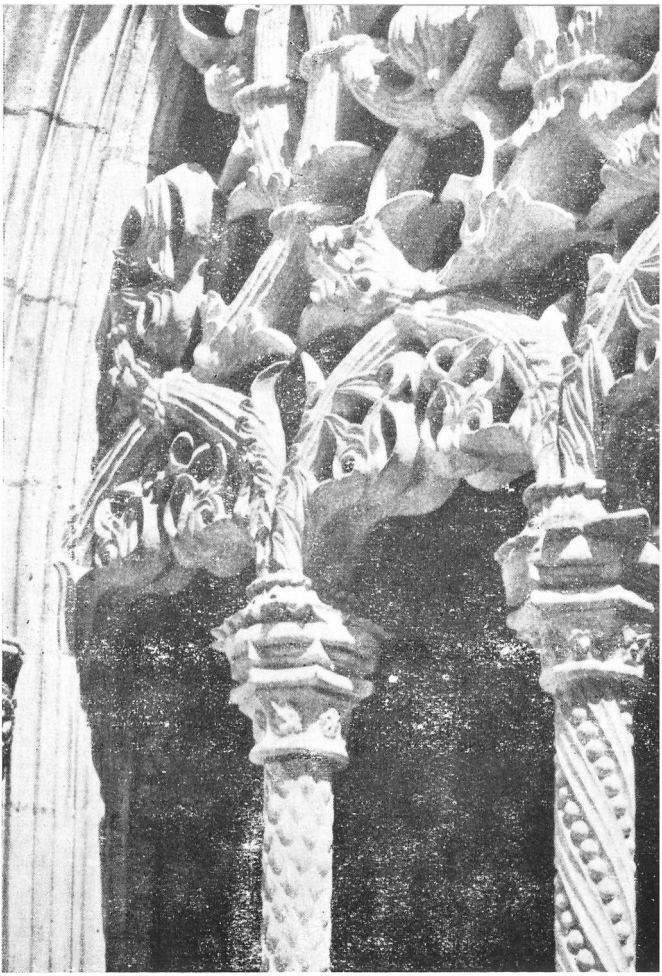
Bóitaca. Interiorul bisericii Jesus din Setubal. Secolul XV

Biserica mănăstirii ieronimilor din Belem

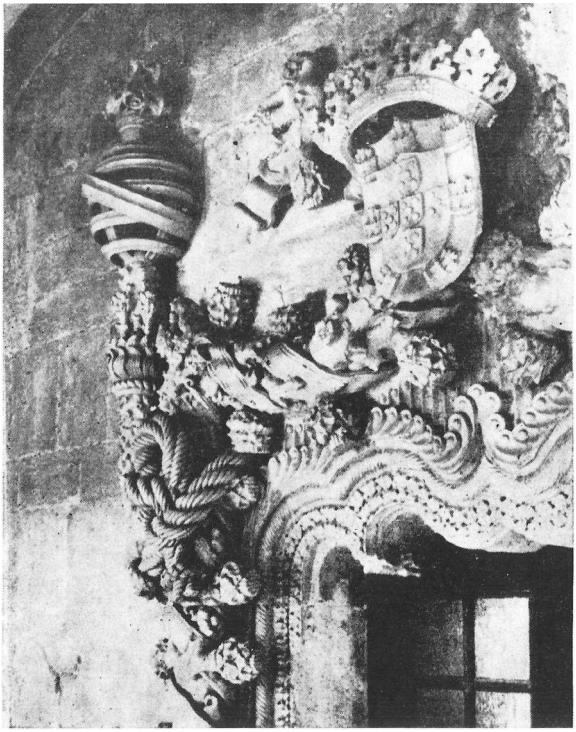


Boilaca şi Juan del Castillo. Galeria mănăstirii ieronimilor din Belem

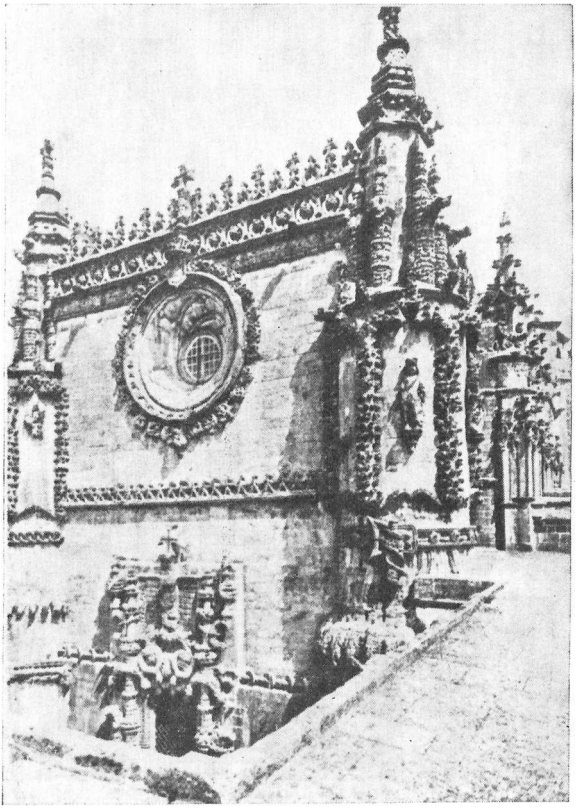




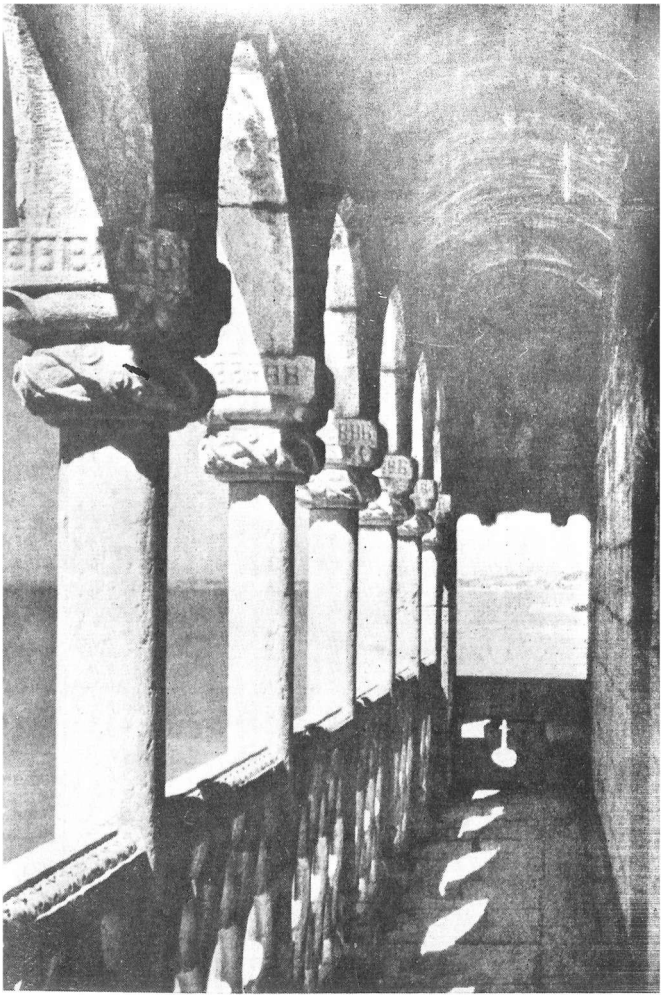
Detaliu dintr-un arc manuelin al galeriei regale de la mănăstirea Batalha



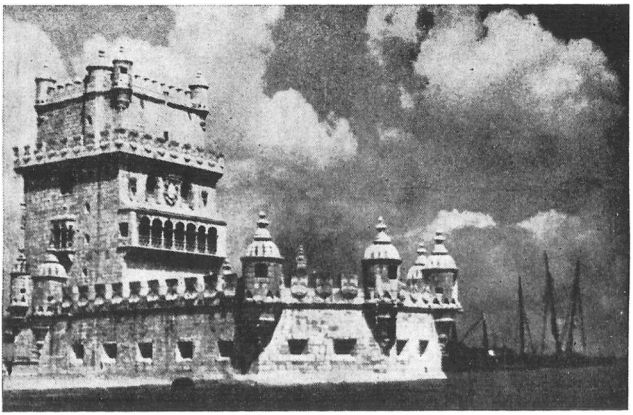
DIEGO DE ARRUDA. Detaliu din partea superioară a unei ferestre manueline de la Tomar



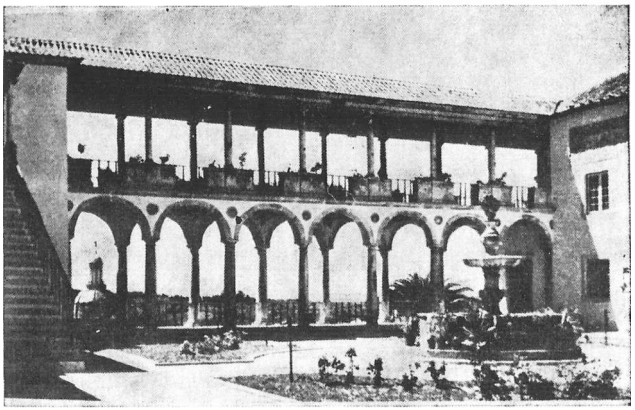
Vedere dinspre sud-est a bisericii mamieline de la mănăstirea lui Jesus din Tomar



FRANCISCO DE ARRUDA: Terasa turnului din Belem, Lisabona

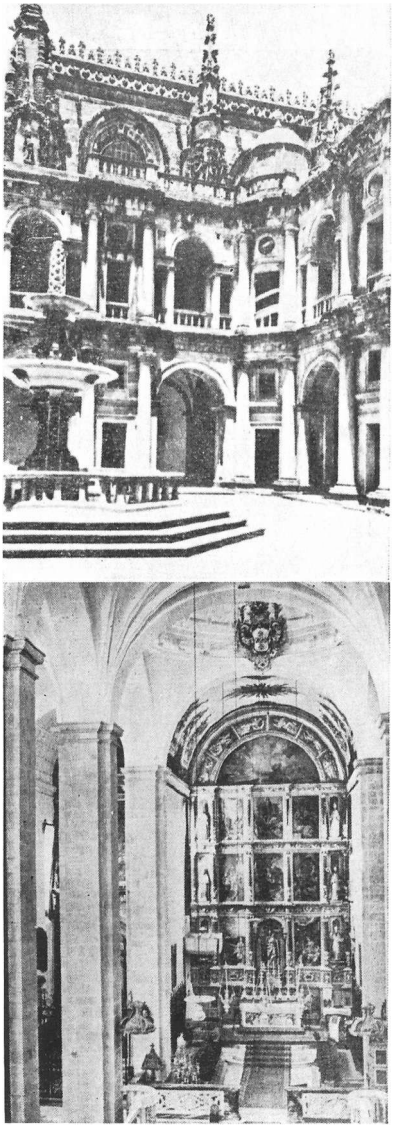


FRANCISCO DE ARRUDA: Turnul din Belem, Lisabona



FELIPE TERCIO. Terasa şi arcadele curţii interioare ale fostului Palat episcopal din Coimbra, azi Muzeul Machado de Castro

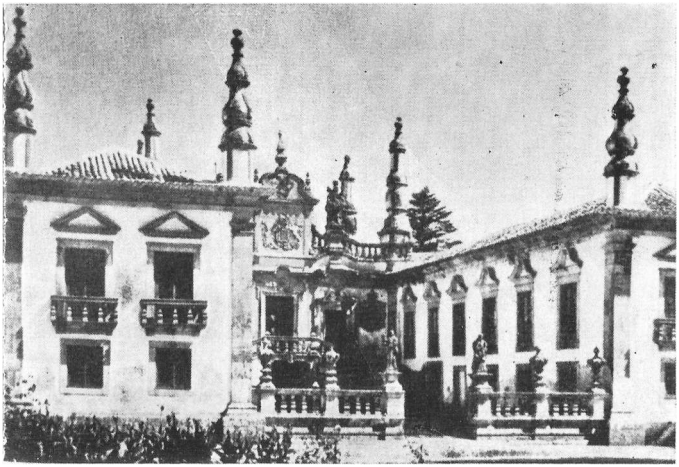
DIEGO DE TORRALVA: Mănăstirea filipinilor din Tomar



AFONSO ALVARES: Altarul şi nava principală a catedralei renascentiste din Portalegre. Secolul XVI

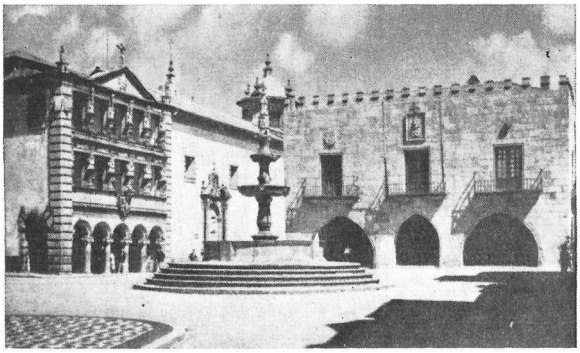
FELIPE TERCIO: Galeria Misericordiei, de la Colegiul San Agustín din Coimbra, Secolul XVI

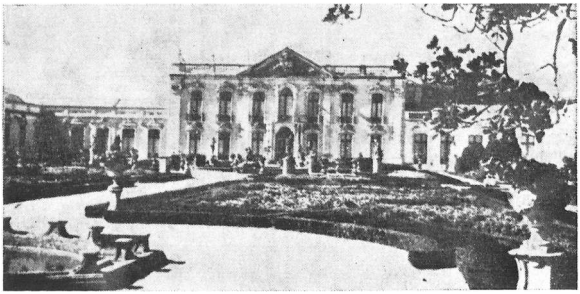
BALTASAR ALVARES: Faţada barocă a bisericii Los Grilos. Porto



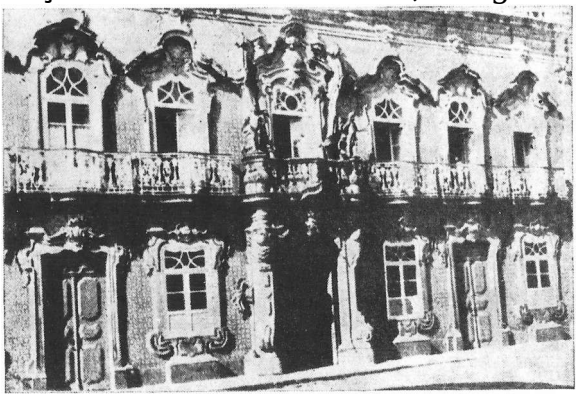
Casa Mateus din Vila Real. Secolul XVIII

LUDOVICE: Faţada mănăstirii şi bisericii din Ma ira



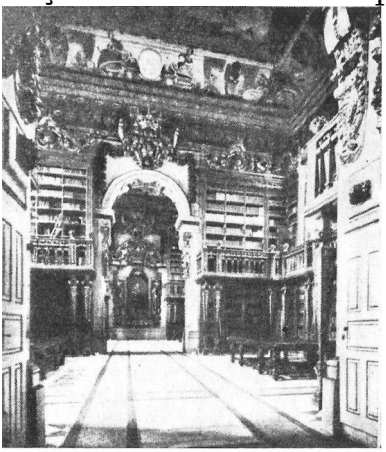


Faţada Palatului regal din Queluz
Faţada casei mexicanului, Braga. Secolul XVIII

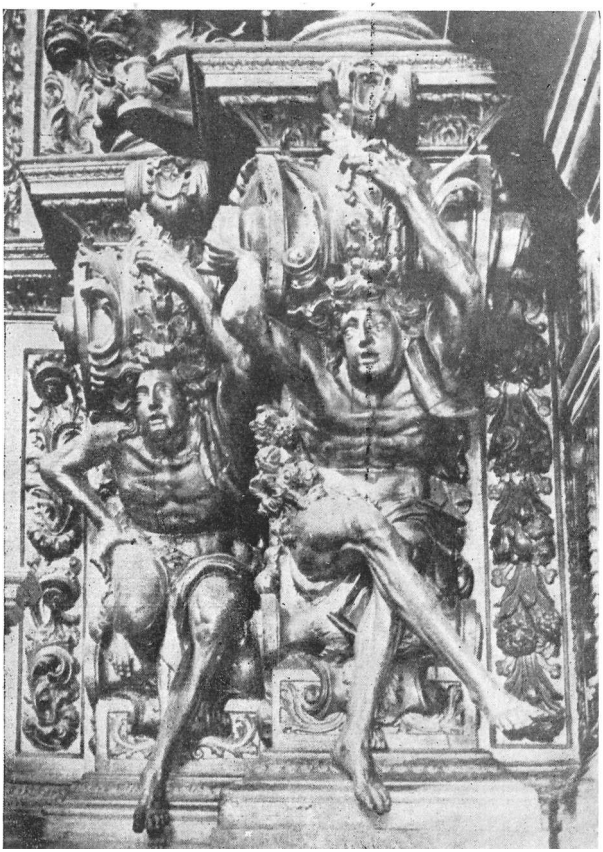


<4 JOAO LOPES-O VELHO: Piaţa Misericordiei şi fântână renascentistă din Viana de Castelho

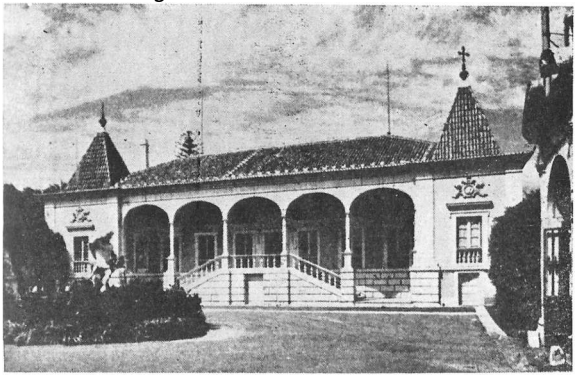
Faţada bisericii din Falperra. Secolul XVIII



Sala bibliotecii Universităţii din Coimbra. Prima jumătatea secolului al XVIII-lea



Atlanţii altarului baroc din biserica Nossa Senhora de la Peña. Prima jumătate a secolului al XVIII-lea.



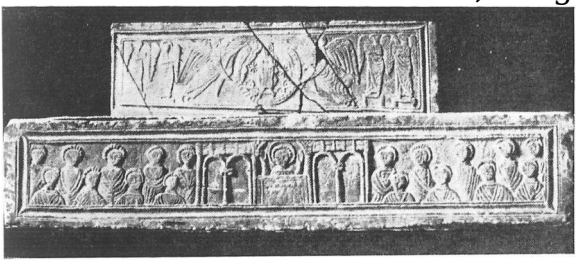
Palatul Ios Meninos, Palhava, Lisabona

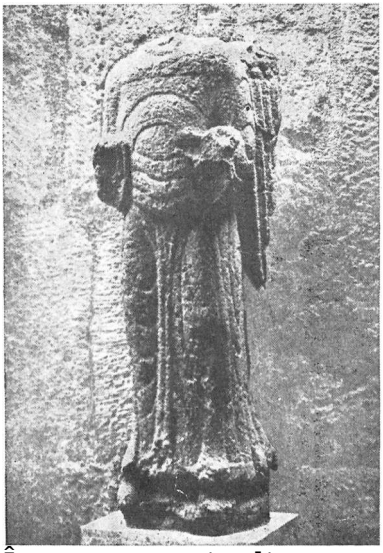
Capitel romanic din secolul al XII-lea. Muzeul din Coimbra

Sculptură, barocă din interiorul bisericii San Francisco. Porto

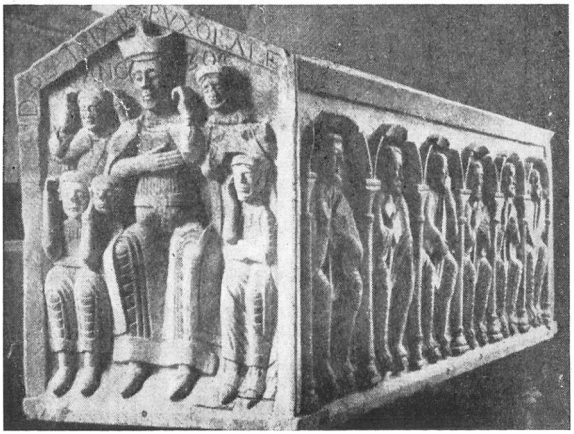
Pilastra vizigotic. Muzeul Arheologic din Lisabona

Piatră de mormânt din Dume, Braga

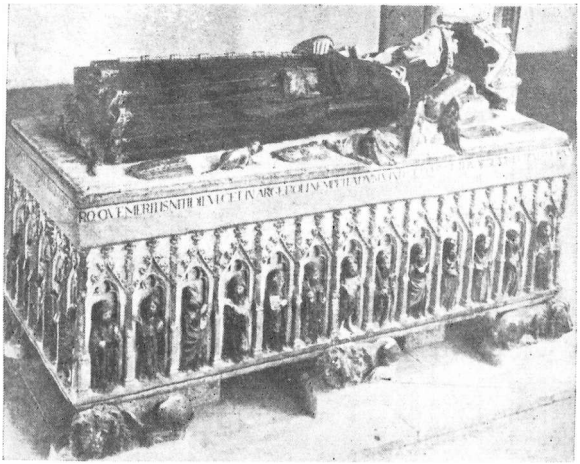




Înger romanic din granit. Muzeul din Coimbra
Mormânt romanic din Alcobaça

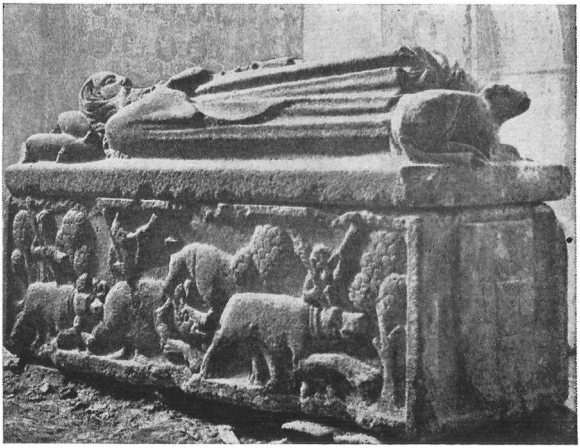


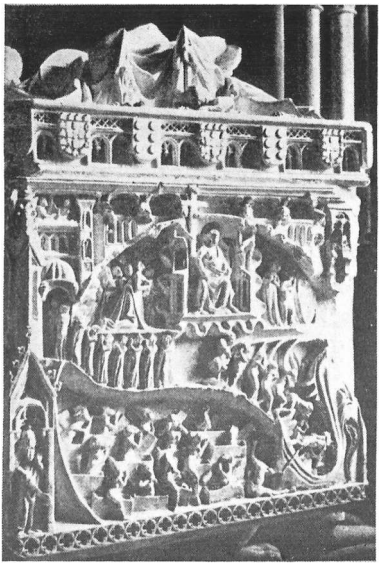
Sculptură funerară gotică reprezentând pe Lope Fernandes Pacheco. Catedrala din Lisabona.



Mormântul reginei Isabel. Secolul XIV. Biserica Santa Clara-a-Nova, Coimbra.

Mormântul contelui de Barcelos. Sao João de Tarouca.





Scenă din *Judecata de apoi*. Detaliu din mormântul Doñei Ines de Castro. Mănăstirea Alcobaça

Sculptură funerară reprezentând pe doña Inés de Castro. Secolul XIV. Mănăstirea Alcobaça

Cristos răstignit. Sculptură în lemn din secolul XIV. Mănăstirea Aim os ter

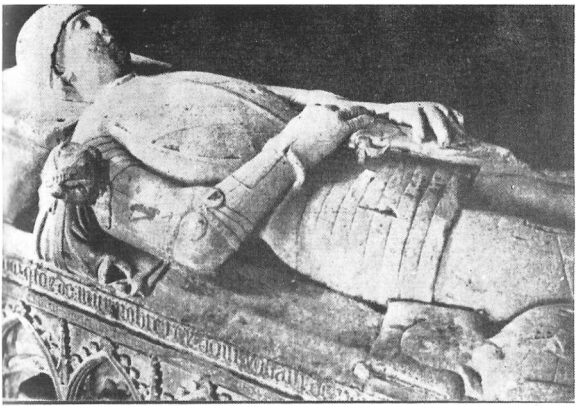
Cristos răstignit. Sculptură în ¡lemn din secolul XIV. Muzeul din Coimbra

Arhanghelul unei Bunevestiri provenind de la Montemor-o-Velho. Secolul XIV

Înger muzician. Secolul XV. Mănăstirea Batalha

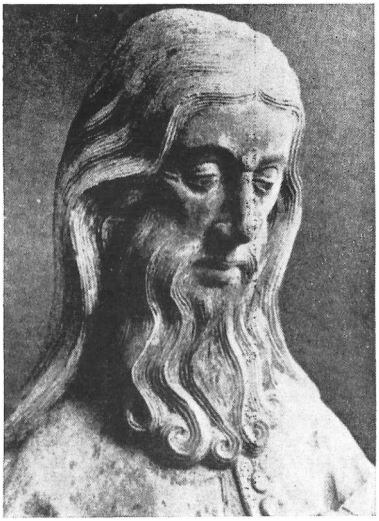
Statuetă din colecţia Vilhena, Lisabona

JOÃO AFONSO. Sfânta Ecaterina. Colecţia Vilhena. Lisabona



10 AO AFONSO. Sculptură funerară din mormântul lui Oliveira de Conde reprezentând pe Fernán Gomes de Góis.

Sfânta Ana. Cea de a doua jumătate a secolului XV. Colecţie particulară

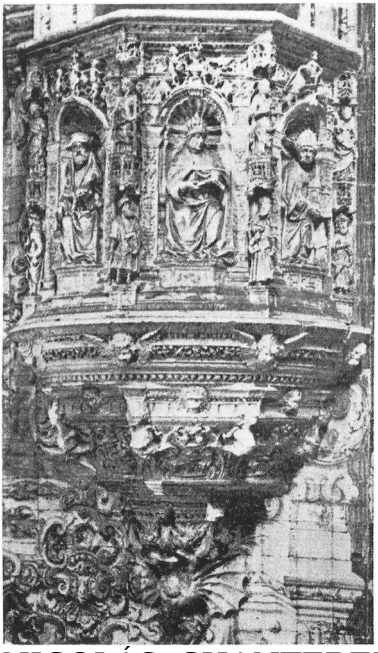


Sfântul Andrei. Secolul XV. Colecţia Vilhena, Lisabona

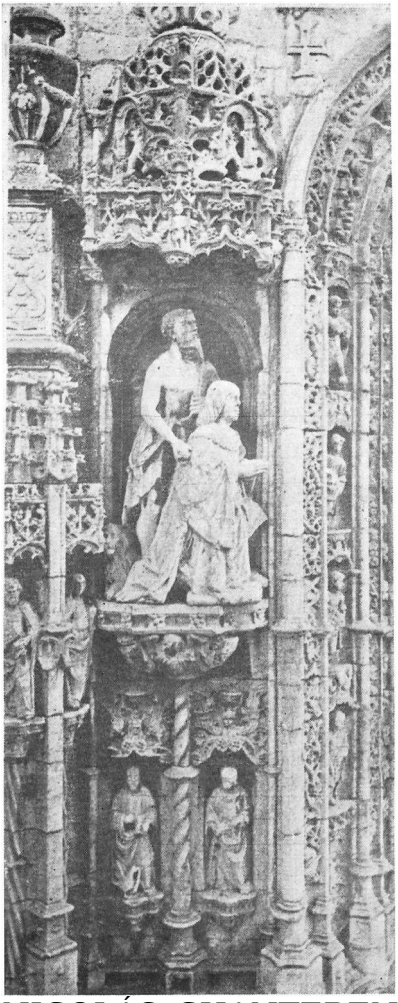
DIEGO
PIRES-O-MOÇO.
Înger din epoca manuelină.

Muzeul din Coimbra.

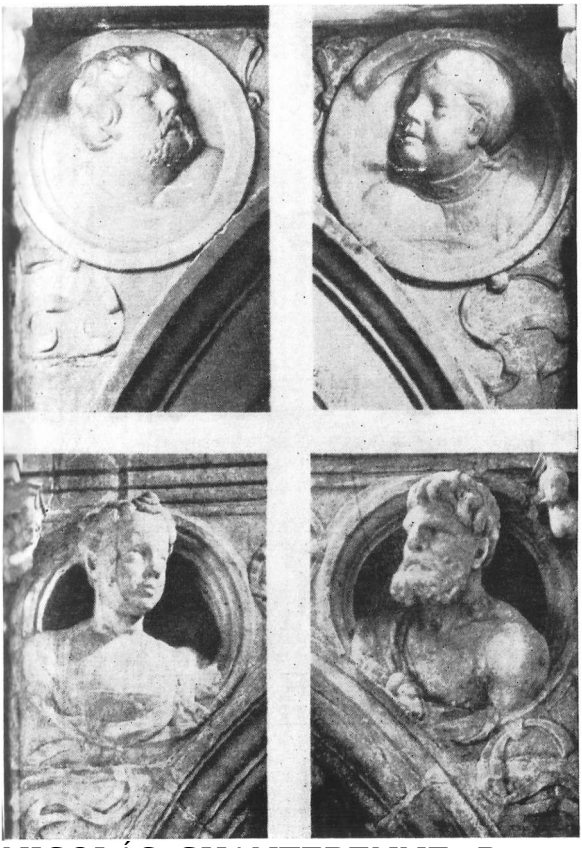
Cristelniţă manuelină decorată cu armele episcopului Jorge Almeida. Vechea catedrală din Coimbra



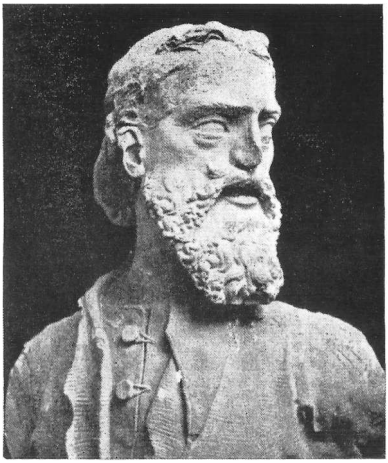
NICOLÁS CHANTERENNE. Amvonul bisericii Santa Cruz din Coimbra, începutul secolului XVI.



NICOLÁS CHANTERENNE. Statuia orantă a regelui Dom Manuel de pe porticul mănăstirii ieronimilor din Belem

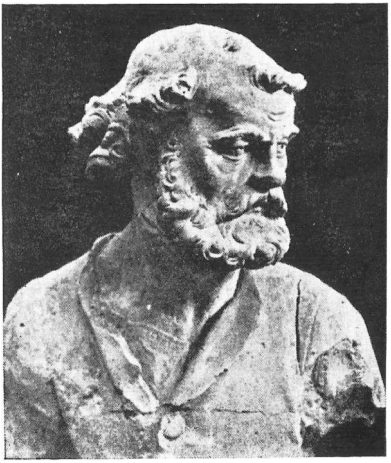


NICOLÁS CHANTERENNE. Patru medalioane de pe mor-I iint. ele lui dom Alvaro da Costa şi dom Manuel de Mei o

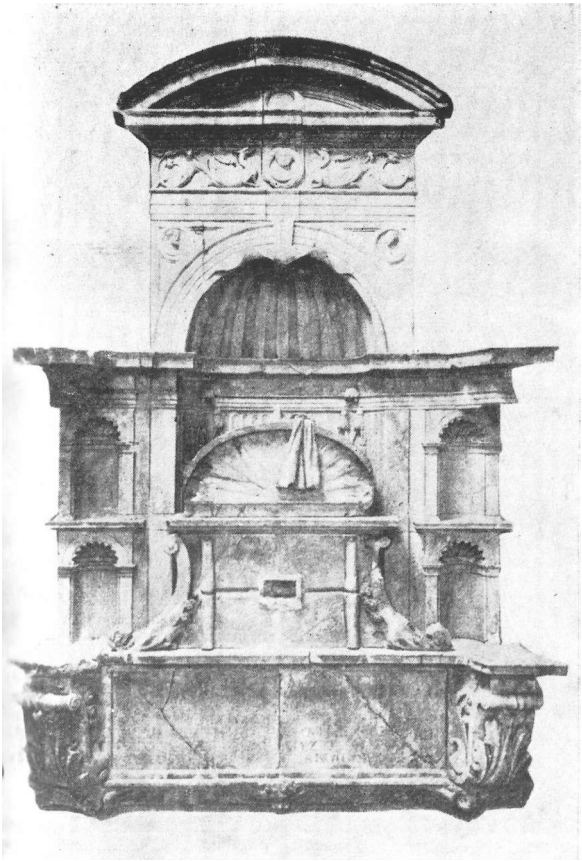


ODARTE. Portret de apostol.

Detaliu din Cina cea de taină din biserica Santa Cruz din Coimbra.



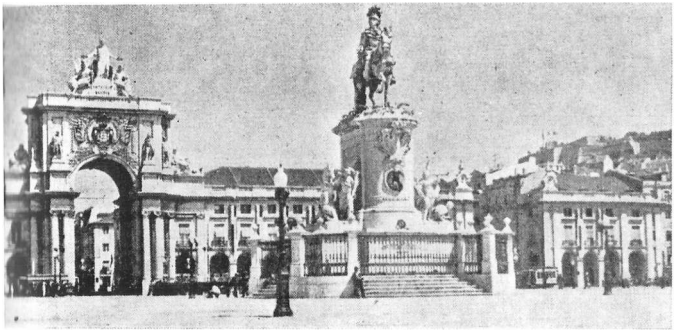
ODARTE. Apostol din Cina cea de taină din biserica Santa Cruz din Coimbra.



NICOLÁS CHATERENNE. Mqrmântul episcopului dom Alfonso de Portugalia. Muzeul din Évora.

ODARTE. Portret de apostol.
Detaliu din *Cina cea de taină* din biserica Santa Cruz din Coimbra

Detaliu din *Sfânta îngropăciune,* opera unui sculptor francez din secolul XVI

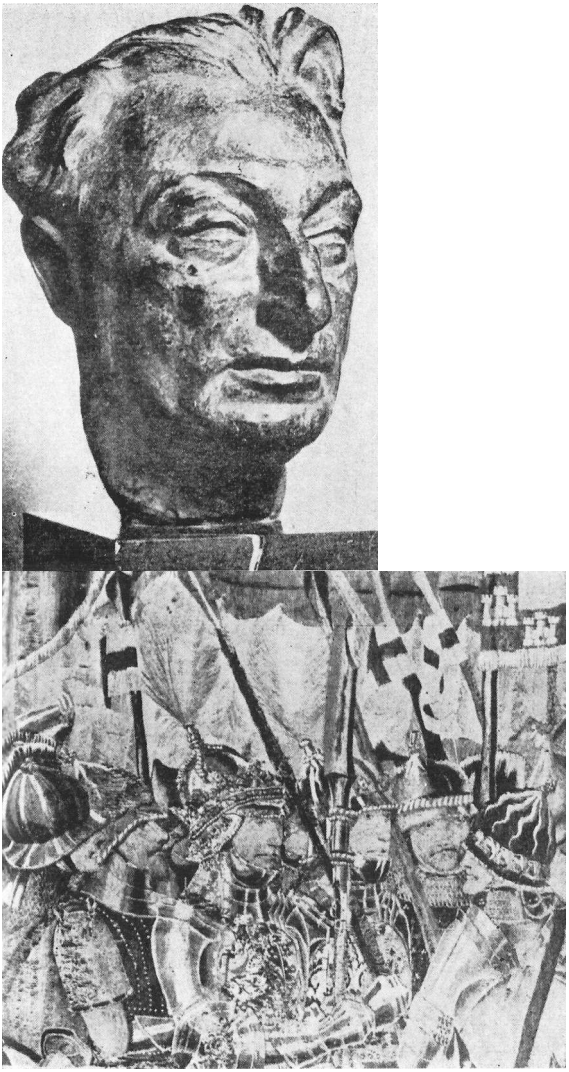


JOAQUIN MACHADO DE CASTRO. Statuia ecvestră a lui dom José I. Lisabona.

Înger muzician de pe altarul San Bernardo din Mănăstirea Alcobaça

ANTONIO FERREIRA. Figurine policrome din lemn. Muzeul îl în Lisabona

JACINTO VIEIRA. Sfânta Gertrude
FRANCISCO FRANCO. Portret în bronz. Secolul XX



Dom Alfonso V şi principele dom João. Detaliu din tapiseria de la Arcila (1471) făcută după cartoanele lui Nunho Gonçalves

NUNO GONÇALVES. Infantele conetabil dom Fernando. Detaliu din panoul Arhiepiscopului din polipticul San Vicente. Secolul XV.

Portretul lui dom João I. Prima jumătate a secolului XV. Muzeul naţional de artă veche, Lisabona

NUNO GONÇALVES. Polipticul San Vicentèr1 Panoul veneraţiei lui San Vicente la dreapta regele* dom – j-fonso V, principele dom João şi infantele Henrique (1465 – 1470, Muzeul naţional de artă veche, Lisabona.

NUNO GONÇALVES. Detaliu din panoul central al polipticului San Vicente. Capul din primul plan pare a fi autoportretul pictorului.

NUNO GONÇALVES. Panoul călugărilor din polipticul San Vicente.

NUNO GONÇALVES. Infantele dom Henrique. Detaliu din panoul central al polipticului San Vicente. Muzeul de Os Janelas Verdes, Lisabona

NUNO GONÇALVES. Panoul pescarilor din polipticul San Vicente.

NUNO GONÇALVES. Panoul Arhiepiscopului din polipticul San Vicente.

NUNO GONÇALVES. Portretul probabil al marelui cronicar portughez Gomes Eanes de Azurara. Detaliu din panoul Arhiepiscopului din polipticul San Vicente

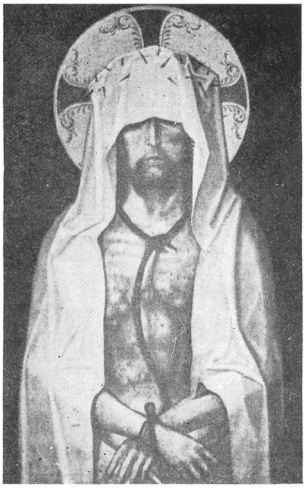
NUNO GONÇALVES. Cavaler. Detaliu din panoul Arhiepiscopului din polipticul San Vicente

NUNO GONÇALVES. Polipticul San Vicente. Panoul reprezentând familia ducilor de Bragança (1465 – 1470).

NUNO GONÇALVES. Panoul nobililor din polipticul San Vicente

NUNO GOLÇALVES. Portretul regelui Dom Alfonso V şi al principelui dom João. Detaliu din panoul central al polip ticului San Vicente.

Sfânta Ursula şi Sfântul Laurenţiu. Picturi portugheze de la sfârşitul secolului al XV-lea. Colecţia Reynaldo dos Santos



Bece Homo. Pictură de la sfârşitul secolului al XV-lea. Muzeul din Lisabona

MAESTRUL SFINTEI AUTA. Martiriul celor unsprezece mii de fecioare. Muzeul de artă veche din Lisabona

FRANCISCO HENRIQUES. Coborârea Sfântului Duh. începutul secolului al XVI-lea. Muzeul din Lisabona.

FRANCISCO HENRIQUES. Sfinţii Cosma, Damian şi Toma. Muzeul de artă veche, Lisabona

FRAY CARLOS. înfăţişarea lui Cristos Fecioarei Maria (1529). Muzeul din Lisabona

FRAY CARLOS. Fecioara cu pruncul. Muzeul municipal din Porto

JORGE AFONSO? Cristos şi centurionul. Panou din altarul din Tomar. începutul secolului al XVI-lea.

VASCO FERNANDES. Calvarul. Muzeul din Viseo

GASPAR VAZ. Bunavestire. Panou din polipticul Fecioarei, din retablul Sao Joño de Tarouca

GASPAR YAZ. Panou din polipticul Fecioarei din retablul Sao João de Tarouca

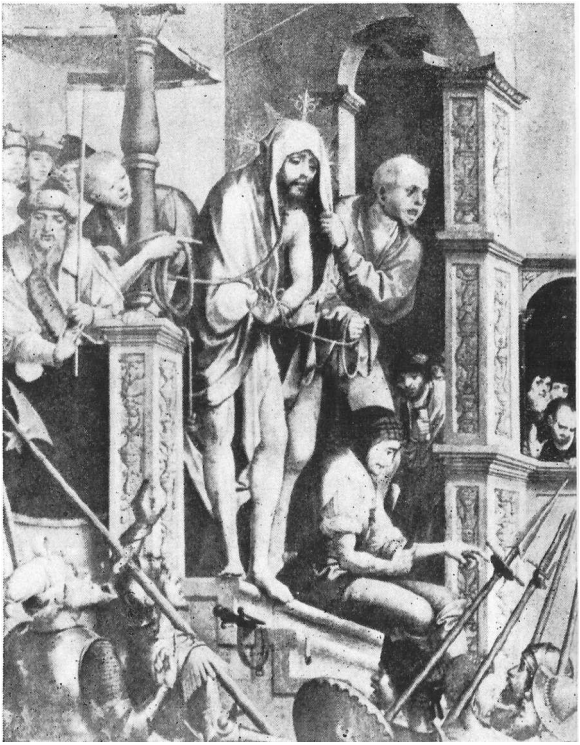
GASPAR YAZ Adoraţia magilor. Panou din polipticul Fecioarei din retablul Sao João de Tarouca

CRISTOBAL DE FIGUEIRIDO Portretele donatorilor. Detaliu din înmormântarea lui Cristos. Muzeul de artă veche, Lisabona

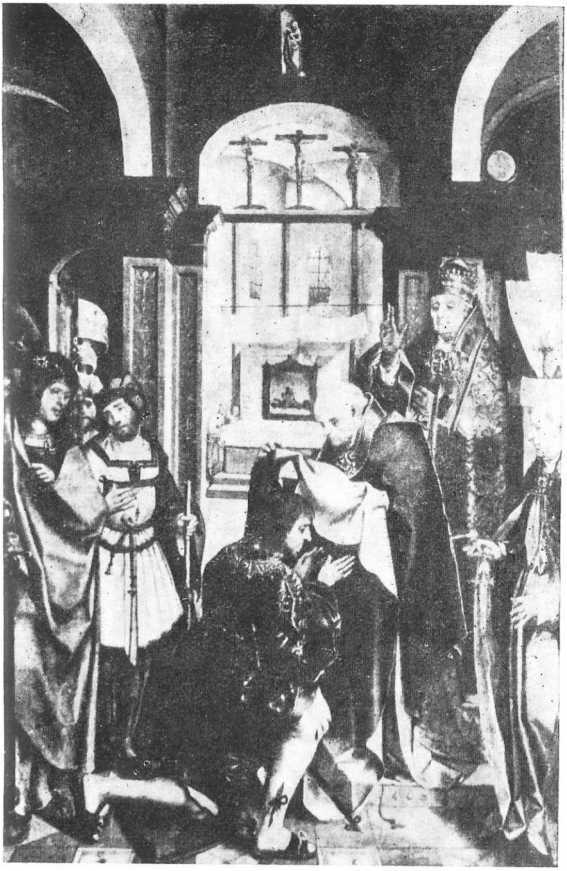
VASCO FERNANDES? Adoraţia păstorilor. Muzeul Gran Vasco, Viseo

MAESTRUL SFINTEI AUTA. Retablul sfintei Anta. începutul secolului al XVI-lea. Muzeul de artă veche, Lisabona

CRISTOBAL DE FIGUERIDO. Înmormântarea lui Cristos, începutul secolului al XVI-lea. Muzeul de artă veche, Lisabona



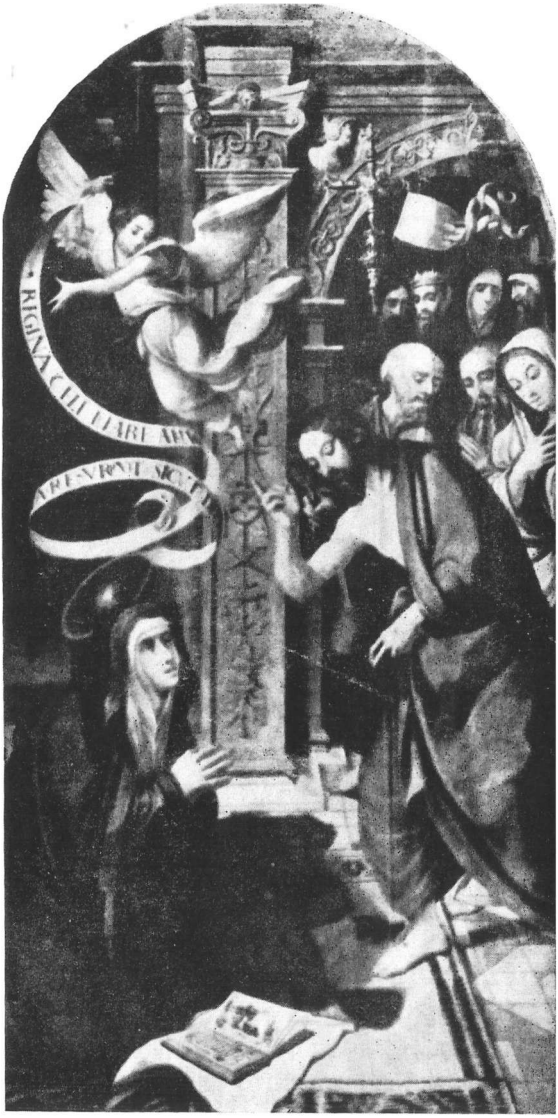
CRISTOBAL DE FIGUERIDO? Ecce Homo. Sacristia bisericii Santa Cruz din Coimbra



MAESTRUL DE PALMELA. învestitura unui cavaler cu Ordinul Santiago. Muzeul de artă veche, Lisabona.

GREGORIO LOPES. Cei cinci martiri din Maroc. Panou din marele retablo al bisericii Jesus din Setubal. Muzeul municipal din Setubal.

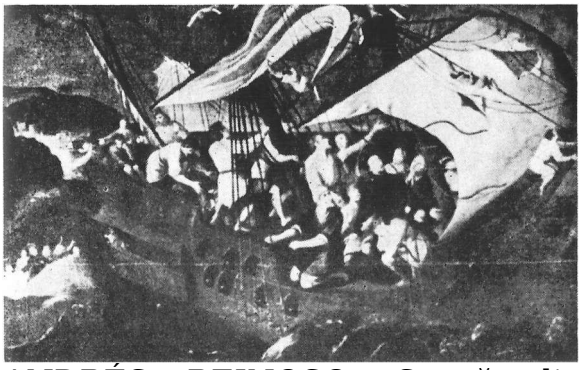
MAESTRUL SFÂNTULUI BENITO. Panoul Adoraţiei Magilor. Muzeul naţional de artă veche, Lisabona



GARCÍA FERNANDES, înfăţişarea lui Cristos Fecioarei. Biserica Nossa Senhora de Lapa. Vila Viçosa

CRISTOBAL LOPES

Portretul lui Mozo Caballero. Cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Muzeul de artă veche, Lisabona.



ANDRÉS REINOSO. Scenă din viaţa lui San Francisco Javier. Sacristia bisericii São Roque, Lisabona.

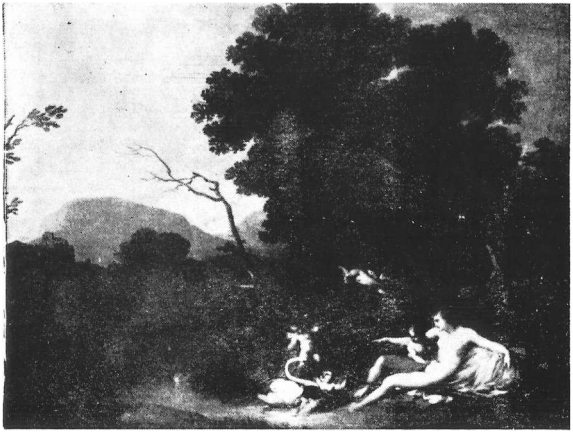
Doña Margarita de Silva şi fiul său Martin de Melo.

Portret din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Colecţia Contesei de Satingosa.

DOMENICO PELLEGRINI. Portretul familiei marchizei de Cadaval. Casa de Colares.

DOMINGO ANTONIO DE SEQUEIRA. Portretul copiilor pictorului. Muzeul din Lisabona.

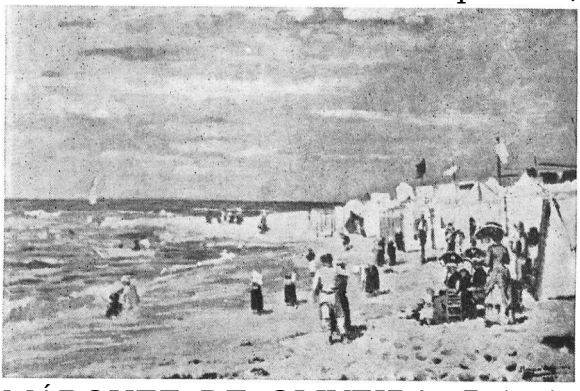
CRISTOBAL DE MÓRAIS. Portretul regelui Dom Sebastian. Descalzas Reales, Madrid



FRANCISCO VIEIRA PORTUENSE Leda. Muzeul din Lisabona

SILVA PORTO. Ţăran. Muzeul de artă contemporană, Lisabona

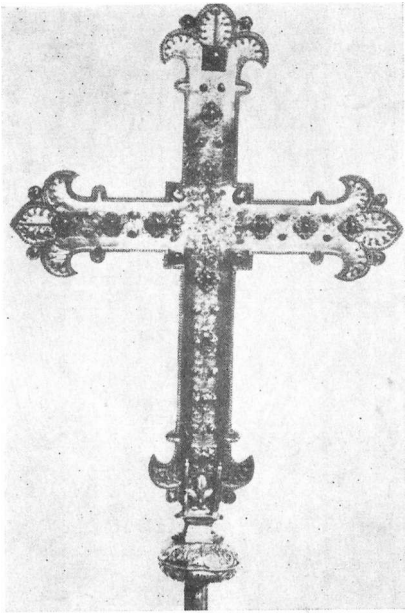
COLUMBANO BORDALO PINHEIRO. Portretul soţiei artistului. Muzeul de artă contemporană, Lisabona



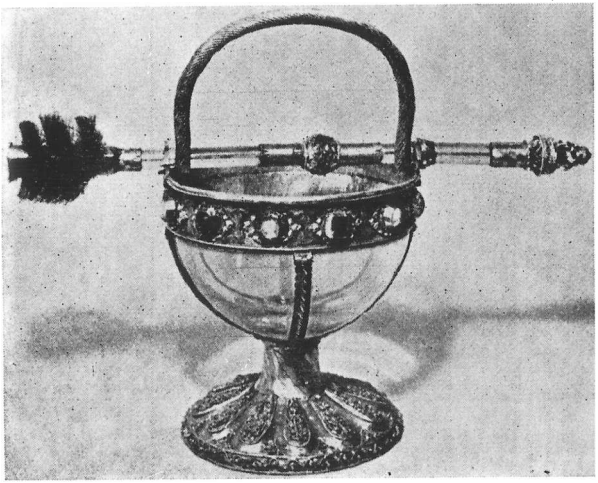
MÁRQUEZ DE OLIVEIRA. Peisaj marin. Muzeul de artă contemporană, Lisabona

JO AO LXJIS FREIRE – Garnitură de scris din argint aurit. Prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Muzeul din Lisabona

Aghiazmatar romanic. Muzeul Machado de Castro, Coimbra



Crucea lui dom Sancho I.
Secolul XII. Muzeul de artă veche, Lisabona



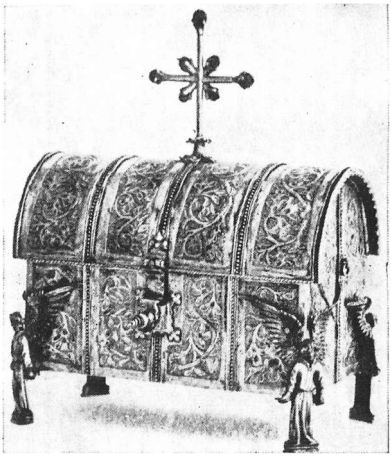
Statuetă reprezentând

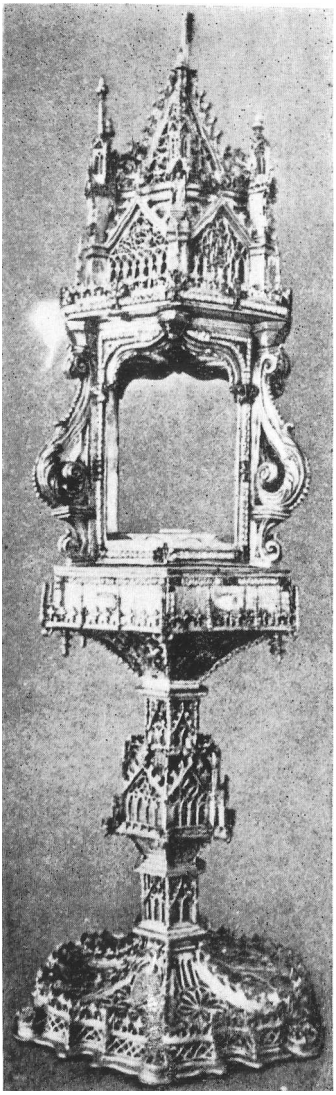
Fecioara cu pruncul, argint, secolul XIV. Muzeul Machado de Castro.

Coimbra.

Potir manuelin din argint aurit. Muzeul din Lisabona

Cufăr de argint din secolul XV. Muzeul de artă veche, Lisabona





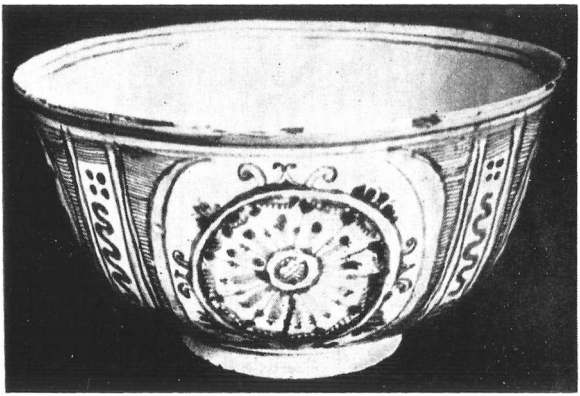
Vas pentru păstrarea împărtăşaniei. Secolul al XV-lea. Muzeul din Alcobaça.

Ibric din secolul al XVIII-lea. Atelier din Porto. Colecţia Biscainhos – Braga

Tavă de argint aurit din primul pătrar al secolului al XVI-lea. Palatul Ajuda, Lisabona

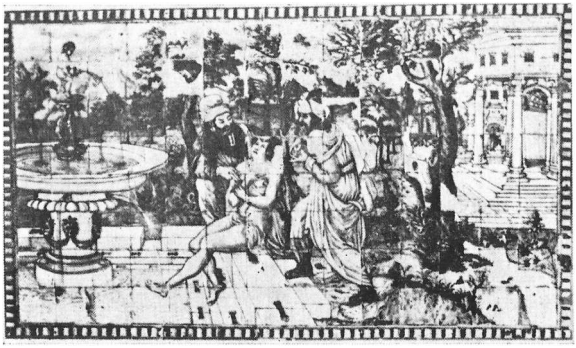
Vas de argint ca influenţe extrem orientale. Sfârşitul secolului al XVII-lea. Colecţia Vaz Coelho, Évora.

Cafetieră neoclasică.
Colecţie particulară.
Lisabona

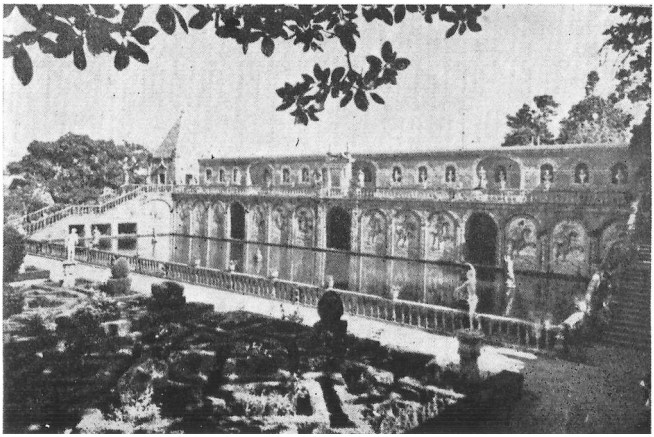


Supiera din faianţă smălţuită. Secolul al XVII-lea. Muzeul Soares de Reis, Porto

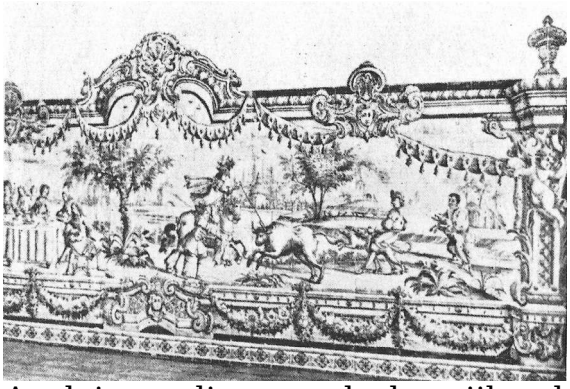
Ceramică portugheză cu influenţă extrem orientală din secolul al XVII-lea. Muzeul Machado de Castro, Coimbra



Suzana şi bătrânii. Decoraţie cu azulejos de tip majolică. Quinta de la Bacalhoa



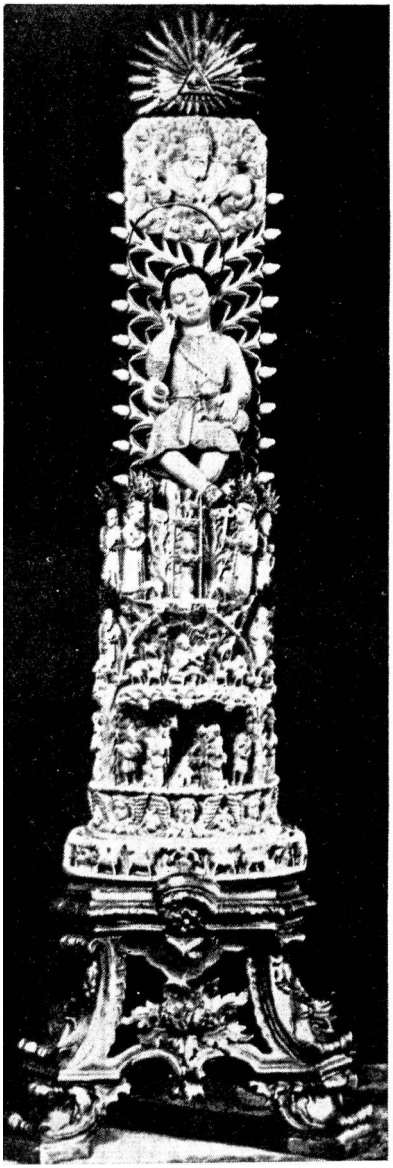
Decoraţie cu azulejos din secolul al XVII-lea. Palatul Fronteira, Lisabona.



Azulejos policrome de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Palatul Correo Mayor din Loures

Decoraţie cu azulejos policrome din secolul al XVII-lea reprezentând Geometria. Palatul Fronteira, Lisabona.

Grup de figurine sculptate în fildeş de la sfârşitul secolului al XIII-lea. Muzeul de artă religioasă din catedrala din Évora.



Sculptură în fildeş indo-portugheză din secolele XVII – XVIII. Colecţia Pedro Costa, Lisabona

Ar fi un nou document al picturii portugheze din prima jumătate a secolului al XV-lea.

Ciclul alfonsin – cel de al treilea pătrar al secolului al XV-lea – este dominat de puternica personalitate a lui Nuno Gonçalves şi, în pofida numeroaselor discuţii şi controverse care s-au ţesut în jurul lui, poate că acesta este cel mai bine definit, îndeosebi de la studiul iniţial al lui José de Figueiredo.

Ultimul pătrar al secolului al XV-lea, care cuprinde în primul rând domnia lui dom João al II-lea, constituie una din rarele lacune în evoluţia picturii portugheze, fiindcă sunt foarte puţine exemplarele care se cunosc din această epocă. Fie din pricină că geniul lui Nuno Gonçalves a epuizat posibilităţile picturale ale naţiunii, fie, ceea ce este mai probabil, din pricină că João al II-lea, absorbit de răspunderile politice interne şi externe şi îndeosebi de înalta misiune a navigaţiilor şi descoperirilor, i-a consacrat în mod special toată atenţia şi toate fondurile statului, adevărul este că în ultimul pătrar al secolului al XV-lea se navighează mult, dar se pictează puţin.

În primul pătrar al secolului al XVI-lea, în plină strălucire manuelină, renaşte gustul pentru pictură, şi ctitoriile şi restaurările regale – la care ia parte însăşi regina doña Leonor – se îmbogăţesc cu numeroase tăblii de altar. în primul rând figurează cele de origine sau influenţă flamandă: importate din Flandra, cum sunt cele ale lui Metsys (Madre de Deus), Probost (Misericordia din Funchal), Colyn de Coter (Porto) şi parte din picturile din Madeira; precum şi cele executate de artişti flamanzi veniţi în Portugalia; meşterii care au lucrat la vechiul poliptic al catedralei din Évora oferă unul din exemplele cele mai vrednice de luat în seamă.

Dintre artiştii care s-au stabilit în Portugalia, cel puţin doi pot fi integraţi în evoluţia picturii din secolul al XVI-lea: Francisco Henriques şi fray Carlos. Opera lui Henriques, prin importanţa 169 personalităţii sale şi prin influenţa pe care a exercitat-o, merită să fie pomenită în

primul rând, fiindcă reprezintă de altfel, numai prin ea însăşi şi aproape simbolic, evoluţia picturii manueline, flamandă la început (1500 – 1510) şi apoi cu un caracter naţional tot mai pronunţat (1510 – 1518).

Invers decât se petrec lucrurile în arhitectură, pictura nu dobândeşte expresie naţională în timpul domniei lui dom Manuel, ci în timpul domniei lui João al III-lea. O dată mai mult, arhitectura precede pictura în evoluţia artei. Tomar a anticipat pe Cristóvão de Figueiredo, aşa cum Batalha îl anticipează pe Nuno Gonçalves.

Un fapt vrednic de a fi pomenit este acela că în tranziţia de la perioada flamandă la perioada autonomiei naţionale, primele accente de afirmare a independenţei şi personalităţii proprii nu se află în atelierele de la Lisabona (mai direct supuse influenţelor cosmopolite), ci în pictura regională. Dacă întemeierea picturii portugheze datează de la Nuno Gonçalves, restaurarea independenţei sale s-a proclamat la Viseo…

Într-adevăr, încă din prima decadă a secolului al XVI-lea, meşterul care a făcut tăblia de altar a catedralei din Viseo a creat o operă cu asemenea scânteieri de originalitate, iar meşterul de la Sard o al, Montemor y Coimbra are o personalitate atât de puternică, încât sunt consideraţi pe bună dreptate drept cei dintâi artişti care întruchipează pictura manuelină.

În Lamego şi în aceeaşi epocă, Vasco Fernandes (la fel cu pictorii din Lisabona) plăteşte încă tribut gustului flamand şi abia în perioada joanină ajunge să realizeze opera (1520 – 1540) care avea să-i aducă faimosul şi encomiasticul supranume de *Marele Vasco*. Tot în plină perioadă a lui dom João al III-lea se afirmă câteva personalităţi cum sunt Cristóvão de Figueiredo, Gregorio Lopes, García Fernandes, Gaspar Vaz şi alţi maeştri încă neidentificaţi dar a căror operă se integrează în ciclul

evolutiv al celor dintâi. Când, în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, câţiva artişti trimişi de rege în Italia îndreaptă arta portugheză pe drumul croit de Renaşterea 170

italiană, se deschide un nou ciclu: acela al manierismului. Acesta este, într-o schiţă sumară şi cu rostul de a înlesni o mai bună înţelegere a celor ce urmează, tabloul evolutiv al picturii portugheze în timpul dinastiei de Avis.

Primul mare pictor din secolul al XV-lea este Nuno Gonçalves. Primul ca dată şi primul ca mărime. Astfel, acest ciclu de aur începe cu cel mai înalt şi cel mai strălucit reprezentant al picturii naţionale din toate timpurile. Şi nu trebuie să ne mirăm de lipsa precursorilor imediaţi, fiindcă este una din caracteristicile geniului să aducă, în salturi, înnoirea ideilor şi a formelor.

Referinţele cele mai vechi la Nuno Gonçalves provin de la Francisco de Holland a (1548) şi din ele derivă cele pe care le aflăm la Ce în Bermudez y Taborda, care nu adaugă nimic nou. În *Dialoguri*, citind opera *Águilas*, Francisco de Hollanda spune:

«Pictorul portughez pe care-l aşez între cei vestiţi este cel care a pictat altarul de la São Vicente din Lisabona». Şi în alt paragraf adaugă:

«În acest capitol vreau să pomenesc un pictor portughez care după a mea părere este vrednic de amintirea noastră, căci într-o vreme foarte barbară a voit să imite aşa cum s-a priceput el migala şi trăsăturile celor vechi şi ale pictorilor italieni. Şi acesta a fost Nuno Gonçalves, pictor al regelui dom Alfonso, care a pictat la Catedrala din Lisabona altarul São Vicente şi cred că tot de mâna lui este şi un Iisus Hristos legat de o coloană, pe care doi bărbaţi îl biciuiesc, aflat într-o capelă a mănăstirii Sfintei Treimi».

Alte documente esenţiale sunt cele descoperite de

Sousa Viterbo şi de Virgílio Correia, care dezvăluie, îndeosebi cele studiate de primul, extraordinara importanţă a artistului.

Numit pictor al Curţii în 1450 cu o leafă excepţională, pe care i-au mărit-o în 1452, în anul 1462 poseda cu acte de proprietate case şi pământuri cu scutiri de impozite. Nu a fost singurul pictor în slujba lui Alfonso al V-lea; cel mai important dintre contemporanii lui pare să fi fost João Anes. Totuşi, din documentele descoperite la Viterbo se deduce că Nuno Gonçalves a fost pictorul său preferat, mai ales în perioada care ţine de la 1450 la 1471, perioadă care cuprinde pictura polip ticului de la São Vicente. Dacă avem în vedere tema polipticului, şi mai cu seamă importanţa artistică excepţională, dacă ne gândim că este o operă portugheză executată din porunca regelui, se justifică pe deplin faptul că a fost atribuită lui Nuno Gonçalves. Dar dacă la această ipoteză adăugăm referinţa expresă a lui Hollanda, care îl aşază pe Nuno Gonçalves, ca pictor al lui dom Alfonso al V-lea, între Las «Águilas» şi îi atribuie altarul de la São Vicente, se înţelege, aşa cum afirmă Figueiredo, că referinţa lui Hollanda este decisivă.

Polipticul de la São Vicente, astăzi aflat la muzeul Janelas Verdes din Lisabona, a fost mai întâi într-o galerie a mănăstiriiapo Vicente, din Lisabona, împărţit în două tripticuri, de o parte şi de alta a unei ferestre. José de Figueiredo a respectat această dispoziţie. Mai târziu, analiza compoziţiei şi mai ales studiul perspectivei liniare pe cărămizile care formează pavajul de panouri (Almada Negreiros) a determinat pe unii pictori şi critici de artă să propună ordonarea în formă de poliptic, şi aşa a fost aşezat. Această ordonare, pe care noi am acceptat-o de mai mult timp, este justificată nu numai de indicaţia de perspectivă a pavajului, ci şi de linia generală a compoziţiei capetelor, de scara crescândă a figurilor, îngenunchiate în primele planuri, şi chiar de înlănţuirea

mult mai logică a unor grupuri din fund, cum ar fi grupul clericilor cu stihare albe din cele două garnituri din dreapta.

Completând această compoziţie, şi ca şi cum ne-am afla înăuntrul ei, este mai verosimil să presupunem existenţa iniţială a unei sculpturi care îl înfăţişa pe Sao Vicente, cu atributele lui, fireşte, ca la atâtea alte altare spaniole şi portugheze, cum sunt bunăoară, cel de la Nossa Senhora de Castelo din Abrantes, cel de la São João Bautista din Tomar, cel de la São Francisco din 172

Évora etc. Documente publicate recent confirmă această dispoziţie.

În orice caz, ordinea actuală conferă grandoare compoziţiei, şi pictorul care părea că suferă, în cele două tripticuri, de deficienţe de compoziţie, dovedeşte acum, în acest poliptic, o asemenea concentrare decorativă, o asemenea pricepere şi atât bun gust în arta de a grupa figurile, încât acestea au devenit trăsăturile cele mai caracteristice şi originale ale stilui său.

Tema este adoraţia lui Sâo Vicente, Patronul regatului şi al oraşului Lisabona. Sfântul apare înconjurat de întreaga societate portugheză de la mijlocul secolului al XV-lea, în epoca expediţiilor africane şi a primelor descoperiri maritime. Poate că este vorba de un tablou votiv, pentru a comemora luarea cetăţii Alcacer (1463) din Maroc, dar fără îndoială că este în acelaşi timp, precum *Ara Pads Auguşti*, o grandioasă evocare a figurilor şi claselor celor mai reprezentative din timpul domniei lui Alfonso al V-lea Africanul.

Dintre identificările propuse, trebuie să acceptăm ca sigure pe aceea a infantelui dom Henrique, al cărui portret, copie a acestuia sau a unui prototip, figurează în *Cronica Guineei* aflată la Biblioteca Naţională din Paris; aceea a regelui dom Alfonso al V-lea, într-un plan anterior figurii infantelui, şi aceea a prinţului dom João, viitorul

rege Joño al II-lea, aşezat între ceilalţi doi. în stânga se află regina (?), moartă pe vremea aceea, şi, într-o poziţie simetrică ţu cea a infantelui, mai apare o imagine feminină, probabil văduva infantelui dom Pedro.

Pe acest panou, numit al Infantelui, capul din fund, în partea stângă din punctul de vedere al privitorului, a fost interpretat de José de Figueiredo drept autoportretul pictorului. Dintre voleurile din stânga primul reprezintă pe călugării cistercieni de la Alcobaça, iar în cel de-al doilea, pe panoul Pescarilor, unul dintre ei se înfăşoară într-un năvod, «ca un rege în mantia sa», iar 173 altul, prosternat într-un îndrăzneţ efect de perspectivă, ţine în mână un şirag de mătănii format din vertebre de peşti.

Pe panoul Arhiepiscopului figurează desigur şefii şi comandanţii superiori ai armatelor de pe mare şi de pe uscat, ţinând în mâini lănci şi spade şi înveşmântaţi în pieptare şi platoşe strălucitoare.

Pe linia din fund apare un arhiepiscop înconjurat de consiliul canonic, iar într-una din extremităţi, un personaj ţine în mâini o carte, şi se presupune că este marele cronicar al curţii, Gómez Eanes de Azurara. În sfârşit, în cele două voleuri din dreapta figurează, în cea dintâi, un grup de persoane nobile pe care José de Figueiredo le-a identificat drept ducii de Bragança, deasupra cărora un cavaler maur cu coif oriental simbolizează populaţia musulmană a oraşului. În aripa extremă apare un prelat care prezintă una din relicvele Sfântului – un os al capului; în planul al doilea se află un evreu cu «Tórah», care simbolizează colonia judaică, în timp ce un cerşetor, poate un pelerin, completează diferitele aspecte ale vieţii şi claselor sociale din Lisabona; toate aceste figuri se află într-o atitudine de adoraţie, de parcă ar exprima un jurământ de gratitudine faţă de Sfântul Patron al oraşului.

Trăsătura cea mai originală a picturii lui Nuno Gonçalves este, fără nicio îndoială, compoziţia.

Un artist flamand în niciun caz n-ar fi putut renunţa să-şi împodobească opera cu fondul albăstrui al unui peisaj, aşa cum un italian din acea vreme n-ar fi rezistat ispitei de a aşeza în planul al doilea ansambluri arhitectonice şi perspective luminoase. Compoziţia densă a lui Nuno Gonçalves, concepută şi realizată într-o masă concentrată de figuri dispuse unele deasupra altora, acoperind panourile de sus până jos, fără vreo intenţie de perspectivă liniară sau aeriană, evocă, după părerea noastră, tocmai tehnica şi concepţia proprie decoraţiei murale, şi, în mod deosebit, a înfloritoarei industrii artistice a tapiseriei din secolul al XV-lea; pe ea se întemeiază excepţionala grandoare a acestui mare sobor al naţiunii în jurul Patronului său. Nu există nicio altă 174

compoziţie care să-i poată sta alături în ceea ce priveşte forţa şi concentrarea sentimentului. Chiar şi *Adoraţia mielului mistic* din Gând, atât de plină de perspective aeriene, nu are, în pofida măreţiei sale, această concentrată forţă de expresie.

Când contemplăm cu luare-aminte şi spirit critic liniile pe care le urmează compoziţia în arta de a grupa chipurile, cercurile pe care acestea le descriu în jurul Sfântului; armoniosul joc al simetriilor – trei spre partea dinăuntru, două spre partea dinafară; scara pe care, într-o creştere progresivă, o urmează figurile îngenunchiate din primul plan, într-un studiat efect de perspectivă care confirmă în acelaşi timp concepţia în poliptic a operei; când, în sfârşit, observăm ritmul plin de varietate şi viaţă în care, la rândul lor, se orânduiesc capetele din fund, suntem obligaţi să-i recunoaştem pictorului calităţi excepţionale în tratarea compoziţiei, pe cât de originală, pe atât de admirabilă. Această ordonare, rară în pictura epocii, împreună cu splendoarea roşurilor şi a culorilor aurii, ne îngăduie să apropiem şi mai mult concepţia lui Nuno Gonçalves de sentimentul decorativ al tapiseriei.

O altă faţetă importantă a originalităţii deosebite a marelui artist constă în darul său de desenator, precis şi sintetic, în maniera de a modela planurile şi de a concepe figurile cu o tehnică de sculptor, comunicându-le, în pofida sobrietăţii liniilor esenţiale, întreaga forţă interioară a sentimentului şi a caracterului. Unele chipuri amintesc atât de mult de sculptura în lemn, încât unul dintre călugării de la Alcohaça ne produce impresia că este cizelat în lemn.

Portretul lui dom Alfonso al V-lea este modelat sintetic în mai multe planuri, ca unele sculpturi egiptene, iar desenul câtorva capete din fund întrece arta expresivă a vechii Chine. Aceste paralelisme cu marii sculptori şi desenatori ai antichităţii reprezintă trăsăturile comune dintotdeauna ale maeştrilor desenului, iar Nuno Gonçalves este unul dintre cei mai înalţi exponenţi ai 175 lor.

Culoarea este una dintre magiile picturii lui Nuno Gonçalves. În tonalitatea generală şi austeră a culorilor sepia vibrează roşurile pieptarelor şi verdele pal cum este acela al mantiei regale; alături de ele, auriul şi carminul tunicilor au transparenţe arzătoare de vitraliu. În grupul de pe panoul Cavalerilor, personajul care prezintă frumoasa spadă iberică asemănătoare unei cruci oferă splendoarea cromatică a unui pictor Veneţian, şi unele armonii de tonuri, cum este aceea a veşmintelor reginei, revelă îndrăznelile unei arte precursoare.

Dacă materia este bogată, ca în pictura flamandă, armoniile de tonalitate sunt învăluite într-o surdină care face mai profundă expresia lor cromatică şi, în pofida exactităţii minuţioase a fiecărui detaliu al îmbrăcămintei şi al armurilor, nu există nici cea mai mică impresie de meschinărie; atât de sigur este sentimentul ierarhiei valorilor pe care îl are artistul.

Dacă realizarea izolată a portretului ascultă de un realism serios, în priviri pluteşte idealismul unui vis, şi

expresia tuturor feţelor, de la expresia regelui şi cea a infantelui până la expresia celui mai umil pescar, comunică aceeaşi forţă stăpânită a unei reculegeri interioare.

René Huyghe, care a analizat rolul lui Nuno Gonçalves în pictura secolului al XV-lea, scrie:

«În arta lui Nuno Gonçalves şi a şcolii sale există, pe lângă contribuţia geniului său, realizarea unei noi etape a sufletului occidental, care porneşte la cucerirea lui însuşi». Şi mai departe, opunând realismului flamand individualismul lui Nuno Gonçalves, spune că «pentru prima dată omul modern se defineşte înainte de toate ca individ: omul modern s-a născut».

Iar despre individualism afirmă, de altfel, că «Portugalia este ţara care l-a exprimat începând de la mijlocul secolului al XV-lea şi a formulat cu o uriaşă putere de caracterizare un val de nelinişte sensibilă care, timp de mai multe secole, nu va putea fi depăşit. Această admirabilă cucerire este opera lui Nuno Gonçalves». 176

Nici *Ara Pads Auguşti*, cu sentimentul civic care însufleţeşte alaiurile sale, nici *Mielul mistic* al lui Van Eyck, cu simbolismul său creştin, nu conţin o forţă expresivă superioară celei din *Adoraţia lui* São *Vicente*, care exaltă în acelaşi timp sentimentul religios şi patriotic al unei misiuni istorice naţionale.

Van Puyvelde a scris că «polipticul închinat lui São Vicente depăşeşte capodopera lui Van Eyck prin concentrare şi prin monumentalitatea concepţiei artistice».

Pe panourile pictate de Nuno Gonçalves se află adevărata *Lusiadă* a secolului al XV-lea, ai cărei eroi au trăit epopeea Marocului înainte de a se îmbarca luând drumul spre Indii. Când Camões cântă faptele de arme ale portughezilor care pornesc spre Orient, Nuno Gonçalves, cu un secol înainte, îi pictase pe cei care au luptat în Magreb.

În rapida analiză a pictorului nu poate fi uitat rolul pe care atât José de Figueiredo cât şi noi îl atribuim cartoanelor tapiseriilor din Arcila şi Tánger, pe care le-am descoperit la Păstrâna în 1916. În aceste minunate tapiserii se recunoaşte sentimentul compoziţiei, şi la figurile esenţiale, stilul portretelor lui Nuno Gonçalves. Pe lângă aceasta, anumite detalii, cum ar fi cele ale spadelor, sunt exclusiv peninsulare, şi simţul evocării este mai curând al unui om care a trăit îndeaproape faptele decât al unui simplu decorator flamand. Este, într-un cuvânt, mai curând opera unui cronicar decât a unui istoriograf.

Pe lângă polipticul de la São Vicente, au fost adăpostite în muzeul Janelas Verdes câteva picturi pe lemn în stilul lui Nuno Gonçalves pe care José de Figueiredo le-a considerat drept opere aparţinând şcolii sale. Au evident acelaşi caracter şi stil, chiar dacă feţele nu posedă întotdeauna aceeaşi forţă de expresie şi acelaşi realism. Trebuie totuşi să avem în vedere faptul că nu mai sunt portrete executate direct după original, ci repre177 zentări convenţionale de sfinţi.

Tabloul picturii portugheze din cel de al treilea pătrar al secolului al XV-lea este completat de această operă mai puţin izbutită aparţinând meşterului său, în orice caz, după o părere cu mai multe şanse de a exprima adevărul, ieşită din atelierul său.

PICTURA DE LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XV-LEA

Ultimele decade ale secolului al XV-lea constituie perioada cea mai obscură şi cea mai săracă a ciclului pictural de care ne ocupăm. Corespunde în primul rând domniei lui dom João al II-lea şi începutului domniei lui dom Manuel. Numărul redus al picturilor pe lemn ajunse până la noi prezintă interes mai mult datorită faptului că ilustrează caracterul epocii decât datorită originalităţii lor artistice.

Tripticul de la Santa Clara, păstrat până astăzi în

rama gotică originală, este una dintre puţinele opere care rămân de la sfârşitul secolului al XV-lea şi stabilesc legătura dintre şcoala lui Nuno Gonçalves, a cărei influenţă nu o mai resimte, şi pictura peninsulară, cu care este legată prin anumite afinităţi de desen, tonalitate şi caracter.

Voleul din dreapta, care îl înfăţişează pe Iisus Hristos mort, oferă, prin compoziţia deosebită a capului şi a părului, unul din aspectele cele mai interesante ale tripticului, care a ajuns să fie atribuit, fără temei, lui Gallegos. Un alt exemplu din aceeaşi epocă este tripticul aparţinând lui dom Manuel de Espírito Santo Silva, care o înfăţişează pe Sfânta Fecioară cu pruncul şi doi îngeri, la care se pot adăuga două picturi pe lemn înfăţişându-le pe Santa Ursula şi São Lourenço, aflate în colecţia mea.

Dar încă dinainte, în *Hristos de la Emaus*, de la muzeul din Lisabona, în pofida unor asemănări de desen cu tripticul de la Santa Clara, există cu totul alt sentiment al culorii, bogat şi profund, şi se produce o nouă afirmare a artei portugheze prin iubirea hotărâtă, deopotrivă pentru materia 178

cromatica şi pentru stilul nobil şi serios, care conferă demnitate figurii lui Hristos.

Botezul lui Hristos păstrat la biserica São Francisco din Porto – în care figurează un donator – mai târziu în ordine cronologică, dezvăluie o influenţă hibridă, flamandă şi italiană, chiar dacă s-ar putea să fi fost pictat în Portugalia. Această operă este inclusă în grupul de rezonanţe ale eclectismului care domină această perioadă.

În *Ecce Homo* de la muzeul din Lisabona, după care s-au făcut mai multe copii – dat fiind că a lansat, după cât se pare, moda acestei compoziţii –, renaşte, în schimb, unul din aspectele care exprimă cel mai bine sentimentul portughez. Arhaizant ca desen şi aproape monocrom în ceea ce priveşte culoarea, cu un anumit aer bizantin de

icoană, care îi imprimă un hieratism aureolat de galben, *Ecce Homo* posedă întreaga forţă originală a sentimentului de vag mister care învăluie ochii lui Hristos şi pe care îl vedem reapărând mai târziu în arta lui Cristóvão de Figueiredo.

XI. PICTURA MANUELINA

Odată cu descoperirea drumului maritim spre Indii, cu îmbogăţirea care urmează şi înclinaţia spre strălucire a regelui, se inaugurează în arta portugheză o perioadă rodnică de iniţiative arhitectonice şi de comenzi de altare, care dau picturii manueline o splendoare neobişnuită.

Înnoirea picturii portugheze este rodul unui ansamblu de influenţe în care domină, în diferite grade, altarele importate din Flandra, pictorii portughezi Eduardo şi Simă o Portugalois, care au lucrat cu Metsys şi, mai ales, pictorii flamanzi care au venit în Portugalia. Printre aceştia din urmă, cel mai bine identificat este Francisco Henriques, a cărui operă confirmată cuprinde întreaga domnie a lui dom Manuel şi a cărui influenţă a avut o importanţă capitală.

Simultan cu opera sa, care datorită asimilării sentimentului şi ambianţei portugheze, capătă un puternic caracter naţional, se dezvoltă la Lisabona şi în centrele de activitate artistică din provincie numeroase ateliere de pictură, dintre care se remarcă, prin importanţa lor şi prin faptul că au fost mai bine studiate, cel de la Viseo, cu figuri primordiale ca Vasco Fernandes şi monogramistul M.N., cărora le aparţin nuclee de opere, nu numai la Sardoal, ci şi la Coimbra, Celas şi Montemor-o-Velho.

Oraşul Lisabona, şi îndeosebi atelierul lui Jorge Alfonsocumnatul lui Francisco Henri180

quês –, unde au lucrat Cristóvão de Figueiredo, García Fernandes, Gregorio Lopes, Gaspar Yaz, Pedro Yaz şi prol) ab îl andré Gonçalves, a constituit nu numai unul dintre cele mai importante centre ale producţiei artistice,

ci poate principala axă picturală a Portugaliei, care, prin remarcabilii meşteri care alcătuiesc un şir de personalităţi distincte, a conferit picturii manueline o incontestabilă unitate de şcoală.

Opera prolifică a monogramistului M.N., poate Miguel Nunes, cel mai arhaizant dintre toţi, a fost reunită recent de João Couto. în ansamblu, constituie un nucleu important, compus din mai mult de treizeci de picturi pe lemn, care pot fi grupate în felul următor:

a) Seria din Sardoal: *Hristos binecuvântind mulţimea*; *Sfinţii Petru şi Pavel*; *Buna Vestire*, *Sfântul Ioan Botezătorul* şi *Sfântul* Ioan *Evanghelistul*.

b) Marele altar de la Montemor, foarte întunecat şi care are nevoie de o restaurare profundă. Prezintă un interes deosebit prin faptul că are înscrise pe cărămizile din tabloul în culori cenuşii care-l înfăţişează pe *îngerul Bunei Vestiri* iniţialele M.N., care prin simpla confruntare cu *Dicţionarul pictorilor* de Sousa Viterbo, par să ne sugereze numele lui Miguel Nunes, pictor al epocii.

[) Aparţin acestui grup: *Înălţarea Maicii Domnului* de la muzeul din Coimbra. Această operă se remarcă prin faptul că prezintă acelaşi desen al mâinilor pe care ni-l oferă monogramistul M.N., aceleaşi sprâncene oblice, aceiaşi ochi orientali şi o tehnică identică în compoziţia faldurilor de la veşmintele purtate de îngeri, ale căror gesturi şi podoabe evocă limpede o ambianţă florentină. La copca sau broşa feloanelor se văd armele reginei doña Leonor, iar în alte locuri tipicul pescăruş; toate acestea, împreună cu stilul picturii, confirmă epoca în care se presupune că a fost realizată: primul pătrar al secolului al XVI-lea. Cele două picturi pe lemn dintr-o colecţie particulară şi o a treia înfăţişând doi episcopi, care se

 păstrează la muzeul din Évora, toate de aceeaşi mărime, sunt probabil, după Couto, o completare a acelui mare panou.

d) Acestui grup îi corespunde altarul de la Celas.

În sfârşit, alte picturi izolate, cum este *închinarea magilor* de la muzeul din Lisabona, care prezintă evidente afinităţi cu altarele din Montemor şi Sardoal, şi São *Vicente* de la muzeul din Beja, mai strâns legat de *înălţarea Maicii Domnului* din Coimbra, îngăduie să reunim, dacă nu opera unui singur pictor, cel puţin opera ieşită dintr-un atelier dominat de meşterul Miguel Nunes (?), atelier care reprezintă unul dintre nucleele din provincie cu cea mai puternică personalitate.

Mai important de cât acest nucleu de picturi este ciclul din Beira Alta, care ne oferă, prin altarul de la catedrala din Viseo, prin lucrările ieşite din atelierul lui Vasco Fernandes şi, mai târziu, prin opera lui Gaspar Vaz, una dintre manifestările cele mai originale ale picturii portugheze.

Înainte de a studia acest ciclu, să vedem care-i sunt originile. La începutul secolului al XVI-lea, la Lisabona şi la Évora, centre capitale ale picturii manueline, domină figura lui Francisco Henriques, căruia i-am identificat opera şi totodată am definit şi trăsăturile relevantei sale personalităţi artistice. Activitatea sa cunoscută se desfăşoară între 1500 şi 1518. Era cu siguranţă flamand, atât prin origine, cât şi prin arta sa, şi a sosit în Portugalia la sfârşitul secolului al XV-lea. S-a însurat cu sora lui Jorge Alfonso şi în 1518 avea fete de măritat. A fost meşterul principal de la biserica São Francisco din Évora, a cărei zidire a avut loc în anul 1509, după cum ne arată documentele: «Să fie pregătite două paturi pentru Francisco Henriques, pentru timpul cât va lucra la altarele de la São Francisco». (Document publicat de G. Pereira.) Dar înainte, din 1500 până în 1506, a pictat marele poliptic de la altarul principal, care este alcătuit din şaisprezece panouri dispuse pe patru rânduri, separate în centru prin sculpturi în lemn policromat: *Tabernacolul*, *São* 182

Francisco, *Sfânta Fecioară* şi *Calvarul*. De îndată ce am identificat cele patru picturi pe lemn din colecţia Relvas (Alpiarça) ca aparţinând polipticului din Évora, a putut fi reconstituită compoziţia, din care nu lipseşte decât un mic panou.

În 1509 a început să picteze tablourile din altarele laterale ale aceleiaşi biserici, aflate astăzi la muzeul din Lisabona, din care reproducem două dintre cele mai frumoase, în ceea ce priveşte culoarea şi sentimentul: *Rusaliile* şi São *Tomé*, São *Cosme şi São Damião*. Dintr-un document pe care l-am publicat se ştie că a plecat în Flandra în 1512 şi că în 1514, la întoarcere, a fost numit crainic al Curţii, funcţie care în vechime implica misiunea de a anunţa pacea sau războiul. Mai târziu, poate în preajma anului 1515, trebuie să fi pictat *Tripticul Infanţilor*, din care face parte portretul lui dom João şi în care Bertaux şi Figueiredo cred că se poate ghici mâna – sau numai colaborarea – lui fray Carlos. Nu mult după aceea, în 1518, în timp ce lucra la operele de la Relação, a murit răpus de ciumă. García Fernandes, care lucra în atelierul său în calitate de calfă, s-a angajat să-i termine opera şi apoi s-a însurat cu fiica lui.

Altarele de la São Francisco din Évora, baza sigură pe care se sprijină identificarea operei sale, ni-l relevă pe artist în dublul aspect al evoluţiei sale. La început, la polipticul de la altarul principal, realizat în preajma anului 1503, sentimentul, tehnica şi reminiscenţele sunt în primul rând flamande. Cât priveşte desenul, puţin cam prea liber, pata de culoare domină liniile, figurile sunt modelate în tehnica *sfumatto*; cât priveşte coloritul, este delicat, luminos şi bogat şi foloseşte o materie fluidă. Câţiva ani mai târziu, între 1509 şi 1511, la tăbliile altarelor laterale începe să domine, în schimb, un alt simţ, complet deosebit, al monumentalităţii (la scara figurilor lui Nunho Gonçalves); materia este mai densă, culoarea mai

luminoasă şi, în locul rafinamentelor subtile şi jumătăţilor de ton de altă dată, opune acum 183 culorile carmin, verde şi galben în tonalităţile cele mai pure. Stilul faldurilor se amplifică şi, în ansamblu, compoziţia devine mai sobră şi mai grandioasă. Asimilarea ambianţei portugheze face ca gustul lui să fie din ce în ce mai naţional, aşa cum se petrece în cazul lui EI Greco în Spania.

De aceea, *Rusaliile* din Lisabona se află mai aproape de *sufletul arzător* al lui Velascus din Coimbra decât de flamanzi. Din acest motiv şi în urma influenţei pe care a avut-o în Portugalia, considerăm că trebuie să fie integrat pe bună dreptate în istoria şi evoluţia picturii manueline.

Ar putea să se atribuie influenţei lui imediate *Rusaliile* care au aparţinut cândva colecţiei Falcão, şi *Santo António* de la muzeul din Castelo Branco, pictat în acelaşi strat subţire şi în care întâlnim acelaşi joc al opoziţiilor obişnuit la Henriques, cenuşiul tunicilor şi chinovarul cărţii compuse într-un stil admirabil, despre care am putea spune că este mai curând italian decât nordic.

În vara lui 1951, la expoziţia «Flamanzii şi Italia», organizată mai întâi la Bruges şi apoi la Veneţia, a figurat un *Triptic Costa* provenit de la Santa Margarita Ligur, operă a unui meşter necunoscut şi pictată la Bruges în 1499. Acest meşter anonim este, după părerea noastră, Francisco Henriques, judecând după afinităţile tripticului cu opera lăsată în Portugalia. Tonul gălbui al mantiei, culoare foarte dragă lui Henriques şi rar întâlnită în pictura flamandă; acel *sfumatto* lombard cu care modelează carnaţia; stilul veşmintelor; unele detalii în desenul mâinilor, în sfârşit, totul, după părerea noastră, face să se înrudească *Tripticul Costa* din 1499 cu opera lăsată de Henriques în Portugalia la începutul secolului al XVI-lea. Astfel se explică faptul că nu s-a întâlnit în Flandra nicio operă de-a sa asemănătoare cu *Tripticul*, dat fiind că

pictorul a trecut în serviciul Portugaliei, unde a şi murit, aşa cum am văzut, în 1518.

Pictorul care reprezintă în modul cel mai fidel continuitatea tradiţiei flamande este fray Carlos, care în 1517 s-a călugărit şi a intrat în mănăstirea 184

Espinheiro din Évora, cu puţin timp înainte de moartea lui Henriques.

În opera acestui Fra Angelico portughez (1517 – 1540), impregnată de duioşia lui Merulinc şi Gérard David, aproape că nu se simte o influenţă net portugheză; atât de mare este continuitatea stilului său, explicabilă prin izolarea călugăriei. Nu a lucrat numai la Espinheiro, ci şi pentru alte mănăstiri ale Ordinului Ieronimilor, cum sunt cele din Belém şi Santa Marina da Costa. Cea mai mare parte a operelor sale se află astăzi adunate la muzeul din Lisabona; dintre ele vom pomeni:

a) *Bunul Păstor* (Sfântul Ioan Botezătorul), înfăşurat într-o admirabilă culoare grena şi luminos ca un ametist. b) *Santo Antonio*, aproape monocrom, fin ca un portret de Gérard David şi al cărui stil poate fi opus realismului lui Gregorio Lopes, ſ) *Apariţia Mântuitorului în faţa Sfintei Fecioare*, datat în 1529, delicat în ceea ce priveşte desenul mâinilor şi stilul faldurilor; cu carnaţii lăptoase şi trandafirii, care dezvăluie sufletul delicat al pictorului, d) *înălţarea*, în care, prin situarea în primul plan a Sfintei Fecioare şi prin colorit se simte influenţa lui Metsys. e) În sfârşit, o *Sfântă Fecioară cu Pruncul*, aflată la muzeul din Porto.

La acest ciclu de opere care denotă mai ales influenţa directă a Flandrei, trebuie să adăugăm câteva panouri deocamdată nu prea bine identificate. Unul dintre cele mai interesante este São *João de Patmos* (Lourinha), profilat pe fondul albastru al unui peisaj, cu perspective ample ca un tablou de Patinir şi foarte delicat în ceea ce priveşte redarea cătunului şi tansparenţelor râului la malul

căruia sunt acostate câteva ambarcaţiuni.

Rusaliile de la muzeul din Lisabona şi São *Jerónimo* de la muzeul din Porto au fost atribuite cândva lui fray Carlos. Atribuirea celui de al doilea tablou este verosimilă, dar în ceea ce priveşte cel dintâi considerăm că este prea dur şi tăios pentru a se putea integra în stilul său; nu acelaşi lucru 185 se petrece cu cel de al doilea.

Printre bijuteriile picturii manueline în stil flamand figurează cele două tablouri de la biserica Madre de Deus: São *Francisco* şi *Santo Antonio* şi *Santa Clara şi Santa Inés* (?), întru totul admirabile prin nobleţea stilului şi a materiei, picturi mai dense decât acelea ale lui Henriques şi la fel de sobre în ceea ce priveşte gustul şi distincţia cu cele mai bune opere ale maestrului. Mai târziu, artistul care a făcut picturile de la biserica Madre de Deus se va inspira din ele pentru tabloul *înmânarea statutelor Ordinului*.

Marile picturi pe lemn din nava absidială de la Tomar se caracterizează la rândul lor printr-o compoziţie excelentă, un desen puţin cam dur, o materie densă, în care domină tonurile întunecate şi fondurile cu peisaje convenţionale, în manieră flamandă, ca de altfel şi capul lui Hristos şi cele ale altor personaje care îl însoţesc. Domină un caracter de monumentalitate; figurile sunt de mărime naturală şi cu o anumită alungire explicabilă prin înălţimea la care urmau să fie aşezate. Din seria existentă cândva ni s-au păstrat până azi *învierea lui Lazar*, *Hristos şi centurionul Intrarea în Ierusalim*, *înălţarea lui Hristos* şi jumătate din panoul înfăţişând *Botezul*. După stil şi veşminte, aceste tablouri aparţin primului pătrar al secolului al XVI-lea, în care domină influenţa lui Henriques, mai ales în *înălţarea lui Hristos*, deşi materia nu are aceeaşi fluiditate şi coloritul este lipsit de bogăţia de nuanţe pe care o întâlnim la meşterul din Évora. Desenul, în general dur, nu posedă, chiar dacă ţinem

seama de scara figurilor, fineţea celui din panourile lui Henriques, fineţe pe care totuşi o aminteşte uneori modelajul mâinilor. Pe tabloul înfăţişând *înălţarea*, Sfântul Ioan văzut din profil evocă, prin caracterul desenului şi al părului, unele figuri ale meşterului care a făcut altarul din Viseo, meşter pe care Justi îl compară cu Henriques, educat în gustul şi în tradiţiile picturii flamande, dar cu un simţ al materiei, al culorii şi al monumentalităţii compoziţiei care ne îndreptăţesc pe deplin să-l considerăm un pictor prin excelenţă naţional.

Nu ne-ar surprinde să fie identificat ca autor pictorul Jorge Alfonso, artist care a aparţinut generaţiei cumnatului său Francisco Henriques şi care, prin aceasta, corespunde perioadei când, aşa cum am spus, influenţa flamandă se afla în plină vigoare.

Aceeaşi influenţă vor exercita la Viseo Vasco Fernandes şi meşterul care a pictat altarul catedralei, a cărui operă, poate prin faptul că este regională, a căpătat mai repede independenţă şi caracter naţional.

Originile artei lui Vasco Fernandes nu sunt încă suficient lămurite, şi meşterul vechiului altar de la catedrala din Viseo, care a suferit influenţa lui Francisco Henriques, ar putea fi identificat cu Vasco Fernandes, ţinând seama de referinţele cronicarilor, care îi atribuie altarul catedralei. Cu toate acestea, când îi vom analiza stilul ceva mai încolo, va trebui să recunoaştem că marile compoziţii de la altarul bisericii São Francisco din Évora au influenţat opera, pe de altă parte plină de personalitate, a meşterului de la catedrala din Viseo.

Pictura regională din Beira se grupează în jurul a trei meşteri, care şi-au început activitatea în perioada manuelina, şi anume: meşterul care a pictat altarul catedralei din Viseo, Vasco Fernandes şi Gaspar Vaz.

Vasco Fernandes s-a născut, după cât se pare, în ultimul sfert al secolului al XV-lea, în preajma anului 1480.

Numai aşa se poate explica faptul că încă în 1506 a primit comanda (care a căpătat forma contractului scris) pentru picturile de la altarul din Lamego (1506 – 1511). Pe atunci trăia la Viseo, după cum ne-a arătat Virgílio Correia. Din documentele vremii (Maximino de Aragão) se ştie că Vasco Fernandes a plătit impozit în sus-numitul oraş până în anul 1541 şi că în 1543 murise. A murit sărac şi şi-a realizat opera îndeosebi în provincia Beira.

Nu există nicio îndoială că a lucrat la altarul din Lamego din anul 1506 până în 1511 (aşa ¡7 susţine Virgílio Correia), că în martie 1515 figura la Lisabona ca martor la un contract al pictorului Jorge Alfonso şi că la 25 iulie în acelaşi an se afla din nou în Lamego. Ne lipsesc alte ştiri despre activitatea lui artistică până în iunie 1535, când, după cum am putut verifica, primeşte o parte din ceea ce i se cuvine pentru altarele pe care le pictează la Santa Cruz din Coimbra. Unul din ele este, desigur, cel ce reprezintă *Rusaliile*, care poartă semnătura Velascus.

Într-un triptic care figura mai înainte în colecţia Cook, aflat astăzi la muzeul din Lisabona, triptic care înfăţişează o *Pietà şi Sfinţi*, apare semnătura pictorului Vasco Fernandes, recunoscută ca autentică. Astfel, prin urmare, bazele sigure pe care se sprijină identificarea operei sale sunt următoarele: 1. Ceea ce a rămas din altarul din Lamego (1506 – 1511). 2. Tripticul din colecţia Cook (1520 – 1530?). 3. *Rusaliile* de la Santa Cruz (1535).

Există apoi referiri la acest artist la cronicarii din secolul al XVIII-lea. Astfel, în 1607, canonicul Luis Ferreira pomeneşte de altarul São Pedro de la catedrala din Viseo pe care l-ar fi pictat Vasco Fernandes (Maximino de Aragão). Acest document a fost scris la şaizeci şi patru de ani după moartea artistului. Are, aşadar, exclusiv valoarea unei tradiţii relativ apropiate.

În *Dialogurile* lui Botelho Pereira, din 1630, se atribuie lui Vasco Fernandes următoarele tablouri de la

catedrala din Viseo: São *Pedro*, São *João Bautista-São Sebastião*, *Calvarul*, *Santa Ana* (pierdut?) şi tăblia altarului principal. O nouă tradiţie vrednică de luat în seamă.

La opera din Lamego identificată cu deplină certitudine şi în picturile colecţionate de Cook sau aflate la Coimbra ar trebui, deci, să adăugăm operele atribuite de cronicarii din secolul al

XVII-lea; adică, pe de o parte, marile tablouri São *Pedro*, *São João Bautista*, São *Sebastião* şi *Calvarul* şi, pe de altă parte, polipticul de la catedrala din Viseo. I se atribuie schiţa pentru o *Coborâre de pe cruce*, aflată la muzeul Vasco Fernandes.

Putem accepta asemenea atribuiri? Altarul de la catedrala din Viseo, compus din patrusprezece tablouri – aflate astăzi la muzeul Vasco Fernandes –, avea o stemă cu armele episcopului dom Fernando de Miranda şi ale succesorului său dom Diego Ortiz de Villegas, ca şi cum altarul, început la porunca unuia dintre ei – mort în 1505 – ar fi fost terminat în timpul celui de al doilea, care devine episcop în 1506. De altfel, în cel de al doilea contract pentru altarul din Lamego (septembrie 1506) se fac mai multe referiri la cel din Viseo, ca şi cum acesta ar fi fost terminat, încă un motiv pentru a situa pictura altarului de la catedrala din Viseo între 1505 – 1506, aşa cum susţine Virgílio Correia.

Totuşi, când te afli în faţa picturilor acestui altar şi a celor rămase de la altarul din Lamego (1506 – 1511), îţi vine greu să accepţi pentru amândouă acelaşi autor, date fiind diferenţele mari care despart aceste două opere, de altfel evident contemporane, mai ales când se compară subiectele identice (Buna Vestire, înfăţişarea la Templu, Circumcizia şi Pogorârea Sfântului Duh). Avem în faţa ochilor o dilemă: ori considerăm că ceea ce ne-a rămas din altarul din Lamego, în care se simte o pronunţată influenţă olandeză, reprezintă opera unuia dintre colaboratorii lui

Vasco Fernandes, şi în acest caz altarul din Viseo ar putea fi opera sa, ori acceptăm că tablourile din Lamego îi aparţin şi atunci ar trebui să atribuim pe acelea de la catedrala din Viseo altui meşter, a cărui artă, influenţată de arta lui Francisco Henriques, probabil colaborator al său la Évora, dezvăluie un artist deosebit.

Astfel, până se va putea face mai multă lumină, trebuie să considerăm personalitatea meşterului care a pictat polipticul din Viseo ca aparţinând unui alt pictor, şi încă unuia dintre cei mai mari artişti din câţi au lucrat în această regiune, atât de prielnică picturii.

Cum am mai spus, meşterul care a pictat polipticul din Viseo are strânse afinităţi cu Henriques;

189 este de ajuns să comparăm compoziţia *Cinei cea de taină* din Évora cu a celei din Viseo, caracterul pe care-l are capul lui Hristos, clarobscurul feţelor şi, în sfârşit, chiar mâinile, pentru a recunoaşte influenţa meşterului din Évora asupra celui din Viseo. Influenţă atât de vizibilă, încât l-a determinat pe Justi, în 1892, şi apoi pe Bertaux şi pe José de Figueiredo să-i identifice pe cei doi artişti. Cu toate acestea, însă, atât simţul culorii, cât şi cel al materiei apar net deosebite la cei doi meşteri. Materiei fluide şi culorilor deschise ale meşterului din Évora, pline de fineţe şi de rafinament, li se opun materia densă şi tonalitatea întunecată a celui din Viseo. La acesta, înfiorarea pliurilor din *Coborârea de pe cruce* vorbeşte mai curând de o intenţie expresivă, reflex al zbuciumului sufletesc, decât de un realism decorativ, iar tipurile sale sunt mai puţin fine şi mai necioplite decât cele ale lui Henriques. Dacă cele două *Cine* dezvăluie afinităţi de compoziţie, *Rugăciunea din grădină*, de la Viseo, revelă îndrăzneala şi originalitatea meşterului portughez, care se vădeşte în corpul alb şi luminos al Sfântului Ioan, întruchipare a unui vis de extaz, opunându-l întunecatului peisaj regional. În *închinarea magilor* s-a remarcat mai de mult înfăţişarea craiului

Baltazar sub forma unui indigen din Brazilia, reflex al revelaţiilor aduse de recentele descoperiri geografice.

Dintre cei trei meşteri din Viseo, acesta este cel mai puţin vestit, în pofida faptului că nu este un colorist mai puţin inspirat şi niciun artist mai puţin original decât ceilalţi doi. Nu atât de grandios ca Vasco Fernandes şi mai puţin rafinat decât Gaspar Vaz, prin imaginaţia sa strălucită, prin intensitatea expresivă a formelor şi a faldurilor şi prin caracterul regional al peisajului, trebuie să fie considerat drept primul mare meşter al şcolii portugheze din perioada Renaşterii din secolul al XVI-lea.

Întorcându-ne la analiza operei lui Vasco Fernandes, să studiem acum marile altare, gloria muzeului Vasco Fernandes din Viseo.

Una din asemănările esenţiale pe care expoziţia primitivilor din 1940 ne-a îngăduit s-o observăm a fost aceea dintre altarele din Viseo şi picturile de la São João din Tarouca. Compararea lor prin punerea faţă în faţă, ne-a revelat îndată, pe de o parte, intimele afinităţi coloristice ale picturilor de la Tarouca, toate făcute de acelaşi meşter, şi anume de Gaspar Vaz, după un document descoperit de Sousa Viterbo, iar pe de altă parte profundele diferenţe de desen, sentiment şi tonalitate care opun São *Pedro* şi *Calvarul* din Viseo tablourilor înfăţişându-i pe São *Pedro* şi São *Miguel* şi pelipticului reprezentând-o pe Sfânta Fecioară de la Tarouca. Sunt, aşadar, doi artişti deosebiţi. Mai grandios, dramatic şi plebeu, cu tonalităţi mai grave şi o viziune decorativă mai amplă, cel din Viseo; mai luminos ca tonalitate, mai delicat în ceea ce priveşte sentimentele, foarte bun portretist şi peisagist subtil, cel din Tarouca.

Cele două panouri înfăţişându-l pe São *Pedro* nu trebuie să fie opuse ca rivale şi cu atât mai puţin ca două versiuni ale aceluiaşi artist, original la Tarouca şi decadent la Viseo. Sunt două expresii diferite ale unui simţ deosebit al culorii şi al realismului portretului, mai grandios

decorativ la Viseo, mai profund uman la Tarouca. Care dintre ele este mai vechi? Având în vedere că la cel din Tarouca viziunea gotică în înălţime, stilul tronului şi mişcarea figurii aşezate în perspectivă, alungită, aproape lanceolată, de la vârful ascuţit al tiarei până la convergenţa pliurilor albe din stânga, se opun compoziţiei triunghiulare, dispuse în lărgime, a picturii de la Viseo, concepută conform unei viziuni frontale şi tectonice, situate de pe acum în cadrul spiritului renascentist, nu putem trage concluzia că opera din Tarouca a precedat-o pe cea din Viseo.

În *Calvarul* lui Vasco Fernandes se simte influenţa lui Metsys şi împreună cu simţul decorativ al culorii se revelă patetismul expresiilor ce-l putem urmări pe chipul lui Hristos şi în 191 grupul în mijlocul căruia se află Sfânta Fecioară.

Naturalismul său este, în anumite ocazii, niţel cam rudimentar, şi chiar expresivitatea nu este lipsită de un spirit plebeu; totuşi reuşeşte să se înalţe printr-o mişcare vie a pasiunii şi prin efecte de contrast care dezvăluie simţirea dramatică a artistului.

Cina cea de taină de la Fontelo poate fi atribuită lui Vasco Fernandes, aşa cum a propus mai de mult Bert aux fără să se teamă că ar putea să se înşele.

Picturile de la Porto (Santa Luzia) şi de la Salzedas pot fi asemuite cu polipticul din Lamego, cu alte cuvinte cu prima fază a artei lui Vasco Fernandes.

Fazei intermediare dintre altarul din Lamego (1506 – 1511) şi marile tablouri de la Viseo şi Coimbra (1530 – 1540) îi aparţin polipticul alcătuit din şaisprezece panouri de la biserica manuelină din Freixo-de-Espada-a-cinta. Am atribuit acest altar lui Vasco Fernandes în 1940, când a fost adus la Lisabona la expoziţia primitivilor portughezi. Aceste picturi prezintă un mare interes pentru că ne oferă o primă versiune a compoziţiilor celor mai vestite şi mai

bine identificate din ultimul ciclu al lui Vasco Fernandes. Astfel, *înfăţişarea la Templu* este asemănătoare celei din Lamego, iar *Pietà* se apropie de cea din colecţia Cook; în sfârşit, *Rusaliile* este fără nicio îndoială o schiţă a viitorului tablou de la Santa Cruz semnat Vei as cus. De altfel, caracteristicile picturii de la Freixo sunt cele ale artei lui Vasco Fernandes: acelaşi clarobscur al carnaţiilor, acelaşi caracter simplu al modelajului, realizat mai mult din pete de culoare decât din linii, acelaşi manierism al faldurilor şi acelaşi simţ dramatic al expresiei.

Şovăiala cu care unii atribuie aceluiaşi meşter altarul din Lamego (1506 – 1511) şi marile panouri de la Viseo (în preajma deceniului 1530 – 1540) a avut drept cauză faptul că nu au ţinut seama în măsura cuvenită, nu numai de epoca îndepărtată în care au fost pictate, ci şi de caracterul şi de evoluţia generală a picturii portugheze în 19

prima jumătate a secolului al XVI-lea, pe care le pune în lumină altarul de la Freixo. Aşa cum am mai observat, pictura manuelina are la începuturile ei un accentuat aer flamand, iar meşterii, chiar şi cei cu o personalitate foarte puternică, abia mai târziu, în timpul domniei lui João al III-lea, dobândesc stăpânirea completă a unei expresii artistice naţionale.

Nu este deci surprinzător faptul că Vasco Fernandes resimte, în lucrările din Lamego şi în general în primii ani ai secolului al XVI-lea, influenţa olandeză – asemenea meşterului care a pictat polipticul de la catedrala din Viseo – şi capătă autonomie şi personalitate – asemeni lui Cristóvão de Figueiredo, Gregorio Lopes şi alţii – abia în plină maturitate a perioadei joanine.

Dintre pictorii regionali – Francisco Fernandes, José Diniz şi alţii – numai Gaspar Vaz are o operă importantă susceptibilă de identificare. Activitatea lui, mai târzie decât aceea a lui Vasco Fernandes, se întinde de la 1514

până aproape de 1568. În 1514 semnează ca martor, la Lisabona, un contract al lui Gregorio Lopes, în care se spune că «lucra în casa lui Jorge Alfonso». În 1515 încă mai e pomenit ca pictor «ucenic în casa lui Jorge Alfonso». S-a format, deci, în atelierul pictorului curţii. A trăit la Viseo, cel puţin de la 1537 până în 1568, anul în care probabil a murit, după cum afirmă Virgílio Correia. Aparţine, prin urmare, prin cea mai mare parte a activităţii, generaţiei din cel de al doilea pătrar al secolului al XVI-lea.

Identificarea operei sale se întemeiază pe un document publicat de Sousa Viterbo în lucrarea *Pictori* (I, 156), care ne informează că «numitul Cristovao de Figueiredo a fost la São João din Tarouca pentru a vedea şi a aprecia operele făcute de pictorul Gaspar Vaz». Acest document, chiar dacă nu poartă nicio dată, poate fi situat, din motive pe care ar fi foarte greu să le înfăţişăm aici, dată fiind întinderea lor, după anul 1531 193 şi înainte de 1540.

Picturile de la São João din Tarouca pot fi foarte bine încadrate în această perioadă. Ele sunt următoarele: São *Pedro*, São *Miguel* şi polipticul care o reprezintă pe Sfânta Fecioară. Acesta din urmă este alcătuit din şase panouri care o înfăţişează în mijloc pe Sfânta Fecioară cu Pruncul, aşezată pe un tron înconjurat de îngeri; în partea de sus, Mântuitorul, Sfântul Ioan şi Sfântul Petru, iar de jur împrejur, Buna Vestire, ieslea unde s-a născut Iisus, Adoraţia păstorilor şi înfăţişarea la Templu. Această operă oferă baza cea mai sigură pentru studierea pictorului şi pentru identificarea operei sale.

Pe de altă parte, faptul că figurează, cel puţin în 1514 sau 1515, printre artiştii care lucrează în atelierul lui Jorge Alfonso ne îngăduie să întrezărim ambianţa artistică în care s-a format, în sfârşit, faptul că a trăit cea mai mare parte a timpului la Viseo ne ajută să înţelegem pe de o

parte că opera sa originală trebuie căutată în Beira, iar de pe altă parte că a colaborat cu Vasco Fernandes la realizarea mai multor opere.

Plecând de la aceste date, înţelegem mai bine unele afinităţi ale polip ticului din Tarouca (îngeri, tonalitatea generală a tablourilor) cu stilul atelierului lui Jorge Alfonso şi mai ales cu stilul lui Gregorio Lopes, precum şi câteva asemănări ale picturilor din Tarouca, cum este *Adoraţia păstorilor*, cu *Calvarul* din Viseo. Mâinile personajelor înfăţişate în pelipticul din Tarouca, alungite şi dure, aproape descărnate, ţepene, fără articulaţii, cu degetele extrem de lungi, reapar în unele tablouri din Viseo ale lui Vasco Fernandes, îndeosebi în *Calvarul*, *Rusaliile* şi *Sfântul Ioan Botezătorul*.

Aceste asemănări, precum şi alte opoziţii semnalate mai înainte, pot fi înţelese şi explicate în lumina unei posibile colaborări a celor doi pictori, dintre care cel mai bătrân şi mai vestit era, bineînţeles, Vasco Fernandes. Gaspar Vaz era încă ucenicul lui Jorge Alfonso când Vasco Fernandes a primit comanda altarului din Lamego. 194

În stilul lui Gaspar Yaz exista un amestec de reminiscenţe ale educaţiei sale din capitală cu gustul regional care mai târziu reuşeşte să dea viaţă tipurilor şi peisajelor din tablourile sale.

Deocamdată, deci, îi putem atribui lui Gaspar Vaz picturile din Tarouca, punctul de plecare al identificării operei sale şi totodată poate şi al colaborării la marile tablouri din Viseo, la care cu siguranţă putem adăuga *Scristos acasă la Marta*, de la muzeul Vasco Fernandes, cu figura Mariei în prim plan, gânditoare precum *Melancolia* lui Dürer, şi frânturile de peisaj influenţate fie de arta lui Bruegel, fie de penelul înflăcărat al lui Giorgione.

Ca încheiere, vom semnala faptul că nu toată pictura din Beira a fost opera pictorilor regionalişti; astfel, din 1533 până în 1536 au lucrat la Ferreirim şi Lamego mai

mulţi pictori din Lisabona. De aceea, analiza acestor opere, integrate în activitatea artistică a acestor meşteri, se va face ceva mai încolo.

Din remarcabilele documente adunate de Sousa Viterbo se desprinde limpede existenţa la Lisabona a unui mare atelier de pictură sub conducerea lui Jorge Alfonso, pictor al curţii, atelier în care au lucrat cel puţin ginerele său Gregorio Lopes, Cristóvão de Figueiredo, García Fernandes şi Pedro şi Gaspar Vaz, fără să uităm că, în 1514, Vasco Fernandes se afla şi el aici, chiar dacă probabil era numai în trecere.

Jorge Alfonso trebuie să se fi născut în ultimul pătrar al secolului al XV-lea şi a murit în primăvara anului 1540. Era frate cu Alfonso Gonçalves – meşter dulgher –, cumnat al marelui pictor Francisco Henriques, socrul lui Gregorio Lopes şi unchi al nevestei lui García Fernandes. Legăturile dintre toţi aceşti artişti erau prin urmare foarte strânse şi intime.

În 1504 poseda o casă frumoasă în São Domingos; consilier artistic în 1507, a fost numit un an mai târziu pictor al curţii, «inspector şi examinator al tuturor operelor de pictură». Anului 195 1514 îi corespunde ştirea despre artiştii pomeniţi mai înainte care lucrau în atelierul său, şi în acelaşi an este numit «crainic». În 1515 avea trei fete de măritat, dintre care una s-a căsătorit cu Gregorio Lopes, ceea ce ne face să presupunem că s-a născut aproximativ între 1475 şi 1480.

Se ştie că a intervenit la finisarea mai multor opere, că a primit comanda pentru pictarea altarului bisericii Conceição din Lisabona, şi că el primea albastrul care se extrăgea din minele de la Aljustrel. În 1529 a fost confirmat de dom João al III-lea în funcţia de pictor regal. Totuşi, în niciunul din aceste documente descoperite de Brito Rebelo, Sousa Viterbo, Virgílio Correia şi de noi înşine nu există vreo referinţă care să ne permită să legăm

cu deplină siguranţă numele lui Jorge Alfonso de oricare dintre operele de pictură păstrate în Portugalia.

Primul fapt pe care trebuie să-l remarcăm este, fără îndoială, importanţa pe care acest pictor o are în istoria picturii manueline, prin însemnatele funcţii pe care le-a exercitat, prin grandoarea atelierului pe care l-a condus şi chiar prin legăturile de rudenie cu unii dintre artiştii cei mai mari ai vremii. Situaţia lui, nu numai de pictor al curţii, ci şi de «inspector şi examinator al tuturor operelor de pictură» din 1508, ne face să ne gândim la influenţa exercitată desigur în distribuirea comenzilor regale, pe care, de fapt, le-au primit foarte des pictorii din atelierul său. Probabil că a început să-şi exercite activitatea de pictor la începutul domniei lui dom Manuel, când încă mai erau pictori ai curţii Gonçalo şi Alfonso Gomes.

Printre tablourile de la începutul secolului al

XVI-lea, lăsând la o parte opera lui Francisco Henriques, astăzi bine identificată, şi seriile de opere regionale din Viseo şi Lamego, în care se simte mâna lui Vasco Fernandes, ori acelea ieşite din atelierul meşterului din Sardoal, una dintre seriile cele mai importante neidentificate este aceea din nava absidială de la Tomar. O fi oare aceasta una din operele lui Jorge Alfonso? Am fi ispitiţi să credem, dacă ne gândim că aminteşte i9ti pe alocuri de arta lui Francisco Henriques, cumnatul său, şi că ginerele său, Gregorio Lopes, a primit comanda pentru alte picturi de mai târziu executate la Tomar. în sfârşit, dacă ne gândim la afinităţile unor tablouri din nava absidială cu cele din atelierul de la Lisabona.

Mai târziu, viaţa lui de curtean şi de intendent ar putea explica devierea activităţii spre funcţii mai rentabile, în calitatea sa de deţinător al monopolului contractelor de opere artistice.

Dintre pictorii care au lucrat în atelierul lui Jorge Alfonso, personalitatea cea mai proeminentă a fost

Cristóvão de Figueiredo, a cărui activitate cunoscută se întinde de la 1515 până la 1540. însurat cu una din fetele meşterului dulgher din Coimbra, Pedro Anes, cumnat cu Jean de Rouen, care s-a căsătorit cu o altă fată a meşterului, era totodată rudă, prin alianţă, cu pictorul García Fernandes, cel mai apropiat colaborator al său, despre care el însuşi spunea că-i este «cumătru, prieten şi tovarăş»; mâncau şi beau împreună. Cristóvão de Figueiredo era încă din 1515 «examinator» al pictorilor, împreună cu Alvaro Pires (după Virgílio Correia), ceea ce ne îngăduie să presupunem că s-a născut, ca şi Jorge Alfonso, în ultimul pătrar al secolului al XV-lea.

În 1518 picta în tovărăşia lui Francisco Henriques la opera de la Relação, unde a continuat să lucreze alături de Gregorio Lopes şi García Fernandes. Această colaborare avea să domine pictura portugheză din prima jumătate a secolului al XVI-lea; este vorba de aceiaşi pictori pe care-i întâlnim împreună în Lamego, cincisprezece ani mai târziu, din 1533 până în 1534. Tovărăşie care cuprinde, pe de altă parte, secretul atât al afinităţilor cât şi al diferenţelor existente între unele din cele mai importante serii picturale de la sfârşitul perioadei manueline şi, mai ales, din prima perioadă a picturii joanine, care ţine din 1518 până în 1540.

Documentele esenţiale care i-au permis lui 197 Bertaux să identifice cu certitudine opera lui

Cristóvão de Figueiredo au fost scrisoarea lui Gregorio Lourenço către dom João al III-lea, în care este vorba despre operele de la Santa Cruz din Coimbra, şi descrierea lui Mendanha, din 1540. În această scrisoare, din 1 martie 1522, se spune că «pictura altarului principal din capela cea mare a fost încredinţată lui Cristóvão de Figueiredo»; dar încă nu era gata.

Pe de altă parte, altarul era complet terminat şi aşezat la locul lui în 1540, când l-a descris Mendanha.

Putem, prin urmare, să-i atribuim, fără teama de a ne înşela, ceea ce rămâne din acest altar şi să determinăm perioada (1522 – 1530) în care cu siguranţă a fost pictat.

În 1524 era căsătorit cu fiica lui Pedro Anes, şi în 1530 semna ca martor, împreună cu Jean de Rouen, cumnatul său, contractul pentru sculpturile în stuc din *Cina cea de taina* din o darte.

În 1531 era deja pictor al Infantelui-cardinal dom Alfonso, şi în 1533 – 34 se afla în Lamego, unde lucra la mănăstirea Ferreirim, după cum afirmă Virgílio Correia. în contractul acestei opere se cere să fie foarte bună, «la fel cu operele pe care numitul Cristóvão de Figueiredo şi García Fernandes, tovarăşul său, le fac de obicei», iar din alt document, descoperit tot de Virgílio Correia, referitor la aceeaşi operă, aflăm că au mai colaborat la realizarea ei Gregorio Lopes şi Cristóvão de Utreque. Cel de al doilea document are o importanţă extraordinară, deoarece oferă tablourilor de la Ferreirim, din nefericire foarte deteriorate, încă un element pentru identificarea stilului acestor pictori, precum şi pentru caracterul colectiv pe care-l prezintă multe altare ale epocii.

Această complexitate de factură şi stil explică afinităţile mai multor serii de opere picturale, cum sunt *Santa Anta*, *Paraiso*, *São Bento*, *Setúbal* etc „Cu opera câte unuia dintre aceşti pictori.

În registrele de la Tomar pe anul 1538 există informaţii cu privire la mai multe desene ale lui Cristóvão de Figueiredo pentru executarea unor picturi care au fost comandate în Flandra. 198

În sfârşit, un document descoperit de Sousa Viterbo şi care nu poartă nicio dată, dar este cu siguranţă de după 1531 şi dinainte de 1540, şi, după cât se pare, scris între 1533 şi 1534, epocă în care se afla în Lamego, ne informează că numitul Cristóvão de Figueiredo a fost la São João din Tarouca «pentru a vedea şi a aproba operele

pe care le-a făcut pictorul Gaspar Yaz»; apoi s-a dus la Viseo, din porunca regelui, pentru a aproba alte opere.

În 1538 – 1539, după un document publicat de A. Baião, picta altarul din capela infantelui Santos de la Batalha, comandă mai veche primită de la regina doña Leonor. Începând din anul 1540, dată la care trebuia să aibă în jur de şaizeci de ani, nu mai există nicio ştire despre viaţa şi activitatea lui.

În identificarea operei lui Cristóvão de Figueiredo putem pleca de la două baze sigure: altarul capelei principale de la Santa Cruz (1522 – 1530) şi altarul de la Ferreirim (1533 – 1534), cu colaborările pomenite mai înainte.

Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere faptul că a fost pictorul cardinalului dom Alfonso şi al reginei doña Leonor – cu comenzi pentru Batalha, Caldas da Rainha şi poate Setúbal – şi că era asociatul lui García Fernandes şi tovarăş cu Gregorio Lopes.

Din altarul de la Coimbra cu *Istoria inventării şi proslăvirii Sfintei Cruci* ni s-au păstrat panouri la muzeul Machado de Castro, şi lui îi aparţine probabil *Calvarul* care se află în sacristia de la Santa Cruz. De la Universitatea din Coimbra a ajuns astăzi la muzeul din Lisabona *Punerea în mormânt a lui Hristos*, care corespunde desigur aceleiaşi epoci şi aceluiaşi meşter.

Stilul lui Cristóvão de Figueiredo se caracterizează în aceste panouri prin unitatea compoziţiei, în general triunghiulară, orientată şi convergentă spre punctul esenţial al temei; prin dramatismul atitudinilor şi expresiilor; printr-o capacitate excepţională de colorist; prin modul 199 de a învălui şi modela, mai curând prin pete decât prin linii, asemeni impresioniştilor, şi prin caracterul altarelor tratate în mod fundamental în limitele gamei de negru şi gri, care ne face să întrezărim, cu o anticipaţie de un secol, magia artei lui Velázquez. Din toate

aceste motive, afirmăm fără şovăire că este pictorul cel mai autentic dintre toţi artiştii epocii sale.

Prin ceea ce ne-a dezvăluit Coimbra, s-a putut să i se atribuie de la Ferreirim *patimile*. José de Figueiredo a scris că Cristóvão de Figueiredo a fost pictorul dramei *Patimilor*, aşa cum Gregorio Lopes a fost pictorul *Bucuriilor Sfintei Fecioare*.

Plecând de la baza amintită, perfect identificată, a operei lui Crostóvão de Figueiredo, i se pot atribui:

a) *Ecce Homo* de la Santa Cruz, cu o expresie dureroasă de resemnare.

b) Admirabilul triptic al bisericii de la Caldas da Rainha, în a cărui compoziţie, de o măreţie fără egal, străluceşte flacăra celui mai mare colorist al timpului său. Trebuie să fi fost comandat de regiuna doña Leonor şi, prin urmare, este lucrat înainte de 1524. Se păstrează încă în cadrul original care se înalţă sus de tot şi urmează conturul arcului manuelin al capelei principale.

[) Cele două tablouri înfăţişând martiriile lui São *Hipólito* şi *Santo André* (muzeul din Lisabona), remarcabile prin tehnica şi farmecul culorii, în care vibrează în surdină fine armonii veneţiene de cenuşiu şi violet, şi în unele detalii tuşa reuşeşte să atingă libertăţi de ilustrator.

d) Micile tripticuri de la muzeele din Poznan şi Lisabona. Primul dintre ele, cu totul încântător, a fost dus acolo de Ra[zynski.

e) Panourile de la Vila Viçosa (biserica din Chagas), din 1536, care i-au fost atribuite de José de Figueiredo, deşi cu siguranţă au fost realizate cu colaborarea lui García Fernandes.

f) *Sfânta Treime* de la muzeul din Porto.

Dată fiind frecventa colaborare a lui García Fernandes, nu ne poate surprinde faptul că în 200 unele dintre aceste opere se amestecă trăsăturile celor doi pictori. Mai îndoielnice sunt atribuirile unor serii

esenţiale ale picturii noastre din secolul al XVI-lea, ale căror afinităţi cu stilul lui Cristóvão de Figueiredo şi al colaboratorului său ne îngăduie să le grupăm în ciclul, dacă nu al operei lor, cel puţin al influenţei lor stilistice. Este vorba, mai precis, de următoarele serii:

a) A meşterului care a pictat altarul Santa Auta, mai înainte aflat la biserica Madre de Deus, astăzi la muzeul din Lisabona.

b) A meşterului din Santiago, de la muzeul din Lisabona.

[) A meşterului din Setúbal (biserica Jesus), astăzi la muzeul din Setúbal.

d) a meşterului de la São Bento, care se păstrează la muzeul din Lisabona.

Una din seriile cele mai încântătoare ale picturii portugheze din secolul al XVI-lea şi care de la începutul studiilor critice a dezvăluit particularităţi cu un profund caracter naţional este istoria Sfintei Auta. A constituit cândva altarul bisericii Madre de Deus, unde au fost aduse moaştele sfintei, trimise de Maximiliano doñei Leonor şi care au ajuns pe malurile râului Tejo la 12 septembrie 1517. Corpul sfintei, primit cu mare alai lá mănăstire, a fost aşezat într-o capelă specială, pentru care doña Leonor a poruncit să se facă acest altar, desigur un triptic, al cărui panou central, tăiat, este astăzi semicircular. Cele două panouri mai mici, pictate pe amândouă feţele, au fost şi ele retezate pentru a putea fi adaptate la arcul sacristiei, unde au rămas până au fost aduse la muzeu. Panoul central reprezintă *Martiriul celor unsprezece mii de fecioare*, care au fost ciuruite de săgeţile hunilor în timpul măcelului din Köln. Pe lângă farmecul tuturor acestor capete de dimensiuni foarte mici, dintre care o clăugăriţă cu coroană este probabil doña Leonor, este remarcabil fondul maritim încărcat de corăbii împodobite cu drapelele portugheze şi emblema reginei (pescăruşul). Unul din secretele

magiei pe care o exercită această pictură constă în tonul cald şi atmosfera de chihlimbar care aureşte totul, ca într-un tablou de Carpaccio. Celelalte picturi, de pe aversul şi reversul panourilor mai mici, nu sunt mai puţin încântătoare. Cea mai graţioasă înfăţişează aducerea corpului sfintei la mănăstire, pe a cărei faţadă manuelina o putem recunoaşte pe Maica Domnului cu armele reginei doña Leonor şi un medalion de tipul celor ale lui Della Robbia.

Picturile au o dulceaţă feminină deosebită de aceea a lui Merulinc, mai duioasă şi mai umană. Evident, sunt posterioare aducerii moaştelor, în 1517, dar trebuie să fi fost pictate când încă mai trăia regina, care a murit în 1524. Sunt, deci, de la începutul deceniului 1520 – 1530.

Haupt şi José de Figueiredo au stabilit încă mai de mult o legătură între această serie şi aceea a lui Cristóvão de Figueiredo, fapt şi mai verosimil pentru noi, de vreme ce acest pictor a primit şi alte comenzi de la doña Leonor (Batalha, Caldas da Rainha, Setúbal). Asemănările sunt multiple, dar anumite diferenţe, îndeosebi în ceea ce priveşte culoarea, ne îngăduie să acceptăm fără rezerve această atribuire. Oricum, meşterul care a pictat seria Santa Auta se află mai aproape de spiritul lui Cristóvão de Figueiredo decât de Gregorio Lopes, căruia îi fusese atribuită în ultima vreme.

Mai aproape de stilul acestui meşter este tabloul *Corăbii manueline*, datat în preajma anului 1520 şi aflat astăzi la muzeul din Greenwich (Londra). Se crede că înfăţişează momentul sosirii infantei doña Beatriz la Savoia[7]. Acest tablou este considerat drept o piesă fundamentală a picturii portugheze şi, prin felul cum este pictată marea, precursoare a lui Bruegel şi a marilor pictori navali din secolul al XVII-lea.

Seria de tablouri de la schitul Remedios din Lisabona

7 Lusitania, voi. II

lasă să se întrezărească, îndeosebi la capetele sfintelor, farmecul meşterului de la Santa Auta. în sfârşit, *Facerea Evei*, foarte deteriorată înainte de restaurare, este vrednică de atenţia noastră.

Meşterul de la Santiago mai este cunoscut şi sub numele de meşterul de la Palmeia; fiindcă se crede că altarul a aparţinut bisericii din Castilho, care era cea mai importantă biserică a ordinului Santiago. Se compune din opt tablouri şi este una dintre cele mai frumoase serii ale secolului al XVI-lea, atât prin compoziţie şi prin eleganţa desenului, cât şi prin farmecul culorii, bogăţia nuanţelor de verde şi galben, profunde şi calde. Artistul modelează pe bază de pete, fără duritate, asemeni lui Cristóvão de Figueiredo; unele personaje tratate cu caracter de portrete revelă noi afinităţi cu meşterul care a pictat *Punerea în mormânt* de la muzeul din Lisabona.

Marele altar de la Setúbal, care a aparţinut bisericii manueline din Setúbal şi care astăzi se află la muzeul oraşului, constituie una dintre seriile cele mai importante din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Este alcătuit din patrusprezece tablouri: patru despre franciscani, alte patru despre *Bucuriile Sfintei Fecioare*, patru despre *Patimile lui Hristos*, iar în mijloc două tablouri mai mari, înfăţişând*ânã lţarea la cer a Sfintei Fecioare* şi *Calvarul*. Un altar atât de grandios, prin numărul şi dimensiunea panourilor, nu putea fi opera unui singur pictor. Într-adevăr, analizând picturile de la Setúbal, José de Figueiredo deosebeşte două serii: aceea a Sfintei Fecioare, pe care o atribuie lui Gregorio Lopes, şi aceea a Patimilor, pe care o atribuie lui Cristóvão de Figueiredo. Altarul are cu adevărat o armonie de culoare şi de caracter care îi conferă unitate. Subiectele în sine ar fi suficiente pentru a explica diversitatea de sens a celor două serii, dar cunoştinţele sigure pe care le avem astăzi despre caracterul colectiv al marilor altare, rod al colaborării mai

multor artişti, şi amănuntele cu privire la comanda altarului din Ferreirim, pe care probabil că l-au executat patru pictori, ne permit să înţelegem în acelaşi 203 timp unitatea şi diversitatea stilului. La altarul de la Setúbal, seria patimilor prezintă într-adevăr afinităţi cu opera identificată a lui Cristóvão de Figueiredo, pe când *Bucuriile Sfintei Fecioare* sunt înrudite mai curând cu marele altar al *Maicii Domnului* decât cu seria de la Tomar de Gregorio Lopes.

Calvarul de la Setúbal este, desigur, tabloul principal din seria patimilor. Prin compoziţie şi prin unele detalii, care sar în ochi la o simplă comparaţie, are afinităţi intime cu tripticul de la Caldas, înrudit la rândul său cu cel de la Santa Cruz. Bogăţia culorilor, predominarea anumitor tonuri, carmin şi galben, chipul lui Hristos, precum şi cele ale Magdalenei şi Sfintei Fecioare, atât de asemănătoare cu acelea de la Santa Cruz, şi chiar anumite particularităţi vestimentare, justifică apropierea acestui tablou de acelea ale lui Cristóvão de Figueiredo, cu atât mai mult dacă avem în vedere faptul că stadiile diferite de conservare pot explica deosebirile. Unul din amănuntele cele mai impresionante îl constituie grupul, recent descoperit, alcătuit din *Sfânta Fecioară*, *Sfântul Ioan şi femeile care l-au urmat pe Hristos pe drumul calvarului*, până atunci acoperit de o pictură din secolul al XVII-lea, care înfăţişa în picioare acelaşi grup pe care acum îl vedem pe jumătate culcat. Datorită restaurării, putem contempla, în puritatea dintâi a desenului şi culorii, acest grup admirabil prin naturalismul viu al Sfântului Ioan şi prin tulburătoarea expresie de durere a uneia dintre femei, din ai cărei ochi, înroşiţi de plâns, se preling ultimele două lacrimi. Merită de asemenea să remarcăm admirabila şi atât de variata expresivitate a mâinilor, deznădăjduite cele ale Sfintei Fecioare, delicat afective cele ale Sfântului Ioan, elegante cele ale Magdalenei, încrucişate şi crispate de durere cele

ale femeilor.

În tabloul *Hristos ţintuit pe cruce*, unele figuri în perspectivă amintesc de acelea din *Proslăvirea sfintei cruci*, iar în *Santa Verónica*, una dintre cele mai frumoase compoziţii ale seriei, modul special de a aşeza degetele pentru a susţine 204

crucea (ca în *Sfânta Treime* din Porto), atitudinea afectată a mâinii (cu degetul mic depărtat şi flexat), evreul în profil care trage de frânghie (să se compare cu cel din *Ecce Homo* din Coimbra şi cu seria de la Santiago) şi compoziţia triunghiulară, într-un cuvânt totul aminteşte de Cristóvão de Figueiredo.

Să nu uităm că pentru această operă de la mănăstirea Jesús, atât de strâns legată de regina doña Leonor, este firesc să fi primit comanda pictorul ei preferat, căruia i-a încredinţat de asemenea altarele de la Batalha şi Caldas da Rainha şi, din motivele amintite mai înainte, poate şi cel de la Santa Auta.

La sfârşitul decadei 1520 – 1530 trebuie să fi fost pictată seria cunoscută, după descoperirea lui Ra[zynski, sub numele de seria meşterului de la São Bento. Este alcătuită din patru tablouri aflate de mai mult timp la muzeul din Lisabona şi care, cu toate că au fost găsite la mănăstirea São Bento, au fost pictate iniţial pentru biserica apo Francisco, aşa cum am arătat cândva. Ele reprezintă *Adoraţia celor trei crai*, *Pogorârea Sfântului Buh, înfăţişarea la Templu* şi *Iisus copil între învăţaţi*. Compoziţia, eminamente triunghiulară; gruparea personajelor, ale căror chipuri au caracter de portrete, bogăţia coloritului învăluit în aur, ca în seria Santa Auta; o anumită afectare a mâinilor, cu degetele încovoiate, dintre care una ţine întotdeauna întins degetul arătător; stilul gotic-manuelin al pietrelor preţioase, al spadelor – posterioare celor de la altarul din Santiago – şi chiar al bijuteriilor, totul arată mai multe afinităţi cu stilul

caracteristic colaborării dintre Cristóvão de Figueiredo şi García Fernandes decât cu stilul lui Gregorio Lopes, la care desenul, aşa cum vom vedea, este mai dur, materia este mai densă şi mâinile au particularităţi diferite.

Unul din amănuntele tabloului *Adoraţia păstorilor* este vrednic de semnalat prin caracterul portretelor, care îl apropie şi mai mult pe meşterul ¡105 de la São Bento de pictorul care i-a înfăţişat pe donatori în tabloul *Punerea în mormânt*, aflat la muzeul din Lisabona, de care am pomenit de mai multe ori până acum.

În acelaşi timp cu opera lui Cristóvão de Figueiredo trebuie să studiem opera lui García Fernandes tovarăşul său, contopită atât de perfect cu cea dintâi încât de multe ori este foarte greu să le despărţim. Dar cum García Fernandes, într-una din cererile adresate regelui, pomeneşte câteva opere ale sale, avem la dispoziţie o bază sigură pentru identificarea stilului său.

Documentele pe care le posedăm referitoare la el ne permit să presupunem, în primul rând, că a aparţinut generaţiei de pictori născuţi la sfârşitul secolului al XV-lea; că încă din 1514 lucra în atelierul lui Jorge Alfonso, deschis la Lisabona, şi că s-a căsătorit în 1518 cu fiica lui Francisco Henriques. S-a format, aşadar, în atelierul meşterului Jorge Alfonso, care-l considera o calfă foarte bună, ajungând să spună, într-o declaraţie pe care a făcut-o în faţa regelui, că «García Fernandes ar putea să fie pentru Alteţa Voastră un al doilea Francisco Henriques». într-adevăr, a fost colaboratorul acestui pictor în marea operă intitulată *Relação*, iar la moartea lui, survenită în 1518, s-a angajat să termine picturile meşterului şi să se însoare cu una din fetele lui.

În 1527 trăia încă la Lisabona şi în 1533 – 1534 se afla în Lamego, unde lucra la Ferreirim împreună cu Cristóvão de Figueiredo. în 1551 făcea parte din Comitetul îndurării din Lisabona, şi a deţinut importante slujbe la

curte, unde a şi pictat un tablou – trebuie să fie cel care se mai află încă acolo, cunoscut sub numele de *Căsătoria lui dom João al III-lea* şi purtând data de 1541. Există indicii că mai trăia încă în 1565, şi se ştie că unul dintre ucenicii săi a fost pictorul Manuel André, despre care vom vorbi ceva mai încolo.

García Fernandes şi-a petrecut o bună parte din viaţă scriind petiţii adresate lui dom João al III-lea şi aducându-i aminte de promisiunea pe care o făcuse dom Manuel fără a se ţine de cuvânt. Se ştie cel puţin că a făcut asemenea petiţii în 1538,1539, aprilie 1540 şi în luna iunie a aceluiaşi an. în aceasta din urmă cere să fie numit, dat fiind că murise Jorge Alfonso, «preţuitor şi examinator» al operelor de pictură comandate de monarh. într-una din aceste petiţii – 16 aprilie 1540 – spune că a împlinit douăzeci şi doi de ani de căsnicie, că are nouă copii şi că a lucrat în oraşele Coimbra, Leina, Montemor, Lisabona (São Eloy), şi că a executat comenzi pentru India şi pentru biserica São Francisco din Évora. Această din urmă activitate este esenţială, fiindcă, pe lângă altarele lui Francisco Henriques – astăzi perfect identificate –, singurele picturi care se păstrează acolo sunt acelea din capelele transeptului, care pot fi datate între 1530 – 1540 şi care, prin urmare, trebuie să fie de García Fernandes.

Pe de altă parte, stilul în care sunt pictate seamănă cu unele tablouri de la Ferreirim, la care García Fernandes a colaborat, iar acestea la rândul lor ne permit să-i atribuim *înălţarea* de la Sardoura, descoperită de Aarão de Lacerda, în sfârşit, la Santa Cruz, în capela Relicvariilor, există o serie de sfinţi, în cadrul stilului din Ferreirim şi Évora, care reprezintă, desigur, lucrările făcute la Coimbra, de care García Fernandes pomeneşte în petiţia sa. Luând drept instrument de lucru aceste trei serii de opere, Évora, Ferreirim şi Coimbra, şi ceea ce bănuim că este intervenţia sa în opera lui Cristóvão de Figueiredo,

putem, în urma cuvenitei examinări şi comparaţii, să caracterizăm stilul şi sentimentul pictorului.

I se pot atribui următoarele opere: tripticul de la Coimbra intitulat *Hristos înfăţişându-se dinaintea Sfintei Fecioare*, datat în 1531; cele două tablouri cunoscute sub numele *Maica Domnului din Lapa* (Vila Viçosa), datate în 1536; *înfăţişarea*, de la muzeul din Lisabona, datată în 1538, care prezintă clare afinităţi cu meşterul de la São Bento şi, în sfârşit, tabloul 07 *Milostivirea*, din Lisabona, despre care am mai vorbit, purtând data 1541. Acest bun obicei de a data, rar la pictorii epocii, este caracteristic pentru García Fernandes. În ceea ce priveşte tabloul São *Miguel* din colecţia Palmeia, a cărui armură are un frumos caracter decorativ, ni se pare că atribuirea este mai puţin sigură.

García Fernandes ne face să bănuim influenţa lui Francisco Henriques prin materia fluidă cu care pictează şi prin maniera de a modela – asemeni lui Cristóvão de Figueiredo – mai mult prin pete decât prin linii. Stilul său poate fi recunoscut după felul particular de a picta gura şi mâinile, după complicatul stil gotic-manuelin, uneori arhaizant, al armelor şi pietrelor preţioase şi, de asemenea, după falduri, cu tăieturi dure şi uneori chiar rigide, de parcă ar fi din tablă, desfăşurate în jurul picioarelor şi braţelor. Dar posedă un admirabil simţ decorativ, deşi culorile nu au flacăra din picturile lui Cristóvão de Figueiredo, nici fastul din tablourile lui Gregorio Lopes. Parte din opera sa, totuşi, este contopită cu opera lui Cristóvão de Figueiredo, cu care a fost asociat, colaborator şi prieten timp de aproximativ douăzeci de ani. *Iisus copil printre învăţaţi*, de la muzeul din Lisabona, tripticul de la Poznan, dus acolo de Ra[zynski, şi seria de la São Bento, pomenită mai înainte, sunt exemple admirabile ale acestei colaborări.

Gregorio Lopes trebuie să se fi născut tot la sfârşitul

secolului al XV-lea, de vreme ce încă în 1513 cumpăra câteva case şi era pomenit ca pictor, iar în 1514 era căsătorit cu o fată a lui Jorge Alfonso, în atelierul căruia lucra. I se cunoaşte activitatea din 1513 până în 1541.

A murit în 1550, dată la care fiul său, Cristóvão Lopes, preia de la el titlul de pictor al curţii. Gregorio Lopes, care a deţinut acest titlu din timpul domniei lui dom Manuel, a fost confirmat în această funcţie de către dom João al III-lea, în 1522.

Ca pictor oficial, prins în vârtejul vieţii de la curte, a cunoscut şi s-a deprins cu fastul, cortegiile, veşmintele scumpe şi obiceiurile aulice; 2

acest fapt se reflectă în opera sa şi constituie chiar un element preţios pentru a o caracteriza şi identifica. Format în atelierul lui Jorge Alfonso, este unul dintre pictorii în opera cărora trebuie să se caute şi influenţele maestrului, încă neidentificat cu certitudine. Deşi a fost colaborator şi tovarăş cu Cristóvão de Figueiredo şi García Fernandes, cel puţin în opera *Relação* (1519 – 1520?) şi chiar în 1534, cât timp a stat în Lamego, nu în aceste opere (cea dintâi a dispărut, iar cea de a doua s-a pierdut parţial) putem să-l studiem pe pictor, ci în opera pe care a îndrumat-o şi a executat-o la Tomar, în nava absidială, şi la biserica São João Bautista. Acesta ar fi prin urmare punctul de plecare pentru atribuirea altor opere, cel puţin la fel de importante ca şi ele, chiar dacă nu uităm faptul că operele de la Tomar constituie baza esenţială pentru identificare.

Într-adevăr, Gregorio Lopes, după ce a lucrat la Ferreirim în anii 1533 – 1534, după părerea lui Virgílio Correia, a plecat la Tomar şi a primit comanda de a picta, concomitent cu vechile altare din nava absidială a mănăstirii templierilor, noile tablouri înfăţişându-i pe *Santo Antonio*, São *Sebastião*, São *Bernardo*, *Santa Magdalena* şi panoul *Sfânta Fecioară cu*, *îngerii*. Aceste

picturi sunt din anii 1536 – 1538, cum se deduce limpede din registrul de socoteli al mănăstirii. Gregorio Lopes a pictat probabil şi altarele bisericii São João Bautista, realizate între 1538 şi 1539, după cum se poate citi în *Analele lui dom João al III-lea*. Poartă amprenta aceluiaşi stil ca şi cele din nava absidială şi, pe de altă parte, ştim de asemenea că Gregorio Lopes continua să se afle în aceşti doi ani la Tomar şi că operele de la São João Bautista depindeau de mănăstire.

Picturile de la mănăstirea Jesus se păstrează la muzeul din Lisabona şi dintre ele sunt importante îndeosebi São *Sebastião* şi *Sfânta Fecioară cu îngerii*, cunoscută înainte sub numele de *Paradisul*. Seria de la São João Bautista, tot 209 de la Tomar, cuprinde şase tablouri: *Tăierea capului Sfântului Ioan*, *Salomeea*, Cina cea *de taină*, Afişa Zai tfao *Gregorio*, *Mana cerească* şi *Abraham şi Melchisedec*.

Opera identificată cu certitudine a lui Gregorio Lopes cuprinde, aşadar, decada 1530 – 1540 şi cu ajutorul ei trebuie să-i caracterizăm stilul, chiar dacă opera din Ferreirim, incompletă (?) şi în parte deteriorată, ne este de mai puţin folos decât cea de la Tomar. în timp ce compoziţiile sacre urmează convenţionalismul iconografic al epocii, fondurile se îmbogăţesc cu viziuni pitoreşti de peisaje şi frumoase ansambluri arhitectonice portugheze fără să lipsească însă arta personală de a grupa mulţimile, cărora pictorul le conferă multă viaţă şi mişcare. Meşterul care a pictat asemenea ambianţe vădeşte o libertate de compoziţie şi o tuşă admirabilă care nu pot fi în niciun caz ale unui colaborator de mâna a doua. Ca desen şi modelaj, complet deosebite prin duritatea tehnicii de cele ale lui Cristóvão de Figueiredo, domină mai curând conturul decât pata, linia decât culoarea, materia este mai densă, şi mâinile, desenate mai puţin corect, au o afectare de proastă calitate (degete subţiri, cilindrice, cu articulaţii

nefireşti). Chipul cu ochii Sfintei Fecioare în formă de ou, capetele surâzătoare ale îngerilor, linia dreaptă a nasului în prelungirea frunţii, bogăţia veşmintelor şi mai ales culoarea, în care domină albastrul, carminul şi un ton chihlimbar în care aur este întreg ansamblul, ne îngăduie să opunem arta acestui meşter al vieţii fastuoase şi al serbărilor de palat sentimentului dramatic al lui Cristóvão de Figueiredo şi îndrăznelilor sale de colorist fără egal.

Întemeindu-ne pe această caracterizare, putem grupa în jurul seriei de la Tomar alte serii, anterioare sau posterioare, care au cu ea asemănări bine definite.

În primul rând, trebuie să vorbim despre seria de la Paraíso, una dintre picturile secolului al XVI-lea care oferă cel mai mult farmec.

Cu un desen mai puţin dur, cu o strălucită bogăţie de colorit, în care constă farmecul său cel 21

mai puternic, şi o anumită expresie infantilă a îngerilor care iese din limitele convenţionalului, prezintă evidente afinităţi cu arta de la Tomar; mai ales în *Moartea Sfintei Fecioare*, una dintre picturile cele mai târzii ale acestei serii, pe care o situăm în deceniul 1520 – 1530.

Posterioară celei de la Tomar, datând de la începutul deceniului 1540 – 1550, este seria de la Santos-o-Novo, care se remarcă prin coloritul ei strălucitor. Această serie a fost necunoscută până când, cu ocazia expoziţiei de artă primitivă care s-a organizat în 1940, şi-a făcut apariţia din depozitele muzeului din Lisabona. Este alcătuită din şase tablouri care tratează următoarele teme: *Buna Vestire*, *Adoraţia păstorilor*, *Adoraţia celor trei crai*; *Hristos în grădină*, *Punerea în mormânt* şi *învierea*. Legătura dintre această serie şi arta din Tomar ne apare limpede, atât datorită manierismului desenului, vizibil îndeosebi la mâini şi la tipurile feminine, cât şi datorită mai ales extraordinarei bogăţii a coloritului, aici mai strălucitor ca oricând, şi caracterului excepţional al fondurilor, în care,

mai mult decât în tema principală, se revelă plenar capacitatea, stăpânirea tehnică şi personalitatea artistului. Ruinele romane din *învierea* au de pe acum savoarea romantică a unui Panini, iar în planul al doilea al *Grădinii* unde poate fi văzut Iuda conducându-i pe soldaţi, se recunoaşte, mai ales, măiestria sa în ceea ce priveşte compoziţia şi arta de a alungi şi de a lumina figurile, artă în care atinge talia unui pictor din secolul al XVII-lea. Aceleaşi tuşe luminoase pot fi descoperite în *Calvarul*, care slujeşte drept fond pentru *Punerea în mormânt*. Covorul persan din *Buna Vestire* este identic cu cel din *Salomeea* de la Tomar, încă un motiv pentru a-l îngloba pe meşterul de la Santos-o-Novo în opera lui Gregorio Lopes. Pe lângă aceasta, cele două serii de la Tomar şi Santos-o-Novo sunt semnate cu o buburuză.

În seria de la Santos-o-Novo mai poate fi clasificată *înălţarea la cer a lui Hristos*, aflată 211 astăzi la muzeul din Setúbal.

În sfârşit, seria din Abranles, mai tírzie, situată în preajma anului 1550 (*Milostenia* din Ábrantes, numită astfel pentru că a fost pictată pentru a fi trimisă la Abranles, este din 1548), închide ciclul acestei evoluţii. La maestrul din Abranles, ale cărui bogate tonalităţi s-au alterat destul de mult cu trecerea timpului, din cauza evaporării roşului de roaibă, începe să-şi facă loc un barochism în falduri şi unele expresii neîndoios afectate în care se observă şi se presimte sfârşitul unei evoluţii. Pe de altă parte, în *Calvarul* transpare ceva ca o prevestire a lui EI Greco, atât în ritm cât şi în culoare. în *Buna Vestire* este vrednică de semnalat eleganţa îngerului, iar în *Ieslea unde s-a născut Iisus* ideea fericită de a include fonduri arhitectonice reprezentative pentru locuinţa lusitană ceea ce conferă o savoare de mare preţ acestor tablouri. Dacă în *Pogorârea Sfântului Duh* pluteşte o atmosferă renascentistă, în *Drumul calvarului* compoziţia şi

sentimentul menţin încă tradiţia gotică.

Astfel, deci, putem considera aceste patru serii (Paraíso, Tomar, Santos-o-Novo şi Abranles) drept cele mai reprezentative pentru ciclul evolutiv care l-a avut în centru pe Gregorio Lopes, fără a fi nevoiţi să-i atribuim chiar toate aceste opere.

În jurul stilului său, José de Figueiredo a grupat câteva opere izolate, în realitate neidentificate încă în mod satisfăcător, dintre care vom aminti *Santo António* de la muzeul din Lisabona, care vădeşte un realism viu şi o mare artă a portretului, şi *Vasco da Gama*, care se păstrează la acelaşi muzeu. Am putea să le punem laolaltă, după toate probabilităţile, cu *Sfânta Fecioară a îndurării* de la Sezimbra şi cu tablourile manieriste ale lui Lopes.

Problema participării lui Gregorio Lopes la marile altare de la Setúbal şi Madre de Deus depăşeşte în importanţă problemele puse de aceste picturi luate izolat.

La altarul de la Setúbal au putut fi deosebite, aşa cum am văzut, două influenţe: una, evidentă, 21

a lui Cristóvão de Figueiredo, în seria *Patimilor*; cealaltă, probabilă, dar discutabilă în *Bucuriile Sfintei Fecioare*, a lui Gregorio Lopes, după cum susţine José de Figueiredo. Credem că această parte a altarului de la Setúbal ar putea fi inclusă provizoriu în grupul meşterului de la Tomar. Unitatea de ton şi de stil care există în acest altar nu justifică în fond disocieri foarte accentuate, chiar dacă dimensiunile au impus colaborarea.

În *Bucuriile Sfintei Fecioare* există o înrudire mai strânsă cu marele altar de la Madre de Deus, mai ales în *Buna Vestire* şi *Adoraţia celor trei crai*, în ceea ce priveşte expresiile îngerilor şi Sfintei Fecioare, compoziţia şi arhitectura fondului, precum şi anumite detalii, cum ar fi covoraşul de pe jos etc. Cele două *înălţări* de la Setúbal şi Madre de Deus păstrează aceeaşi compoziţie şi folosesc acelaşi fond galben deschis, chiar dacă desenul şi tonul

tabloului de la Madre de Deus, îndeosebi chipul Sfintei Fecioare, sunt mai delicate decât la *înălţarea* de la Setúbal. Tonul roşcat care domină în redarea carnaţiei personajelor celor două altare este, prin analogia sa, un element în plus care le apropie şi le leagă. în ceea ce priveşte epoca, niciunul nici celălalt nu pot fi prea îndepărtate de decada 1530 – 1540. Afinitatea acestor două altare ni se pare pe cât de limpede pe atât de firească, de vreme ce biserica Madre de Deus din mănăstirea Clarisas a fost ca o continuare a altarului Jesus de la Setúbal.

Unul din detaliile cele mai interesante din seria de la Setúbal este grupul foarte elegant alcătuit din pajii din tabloul *Adoraţia magilor*, cu un desen inspirat şi un colorit viu în care vibrează moliciunea veneţiană şi din nou amintirea lui Giorgione.

Dintre operele aparţinând continuatorilor artei de la Santos-o-Novo şi Abrantes, trebuie să pomenim marile tablouri de la muzeul din Lisabona: *Adoraţia celor trei crai* şi *Tăierea împrejur*, atât de interesante prin atitudinea demnă 213 a chipurilor şi prin priceperea şi frumuseţea cu care sunt tratate fondurile arhitectonice, care dezvăluie mina unui adevărat maestru, iniţiat în taina proporţiilor clasice.

Un al treilea tablou de la muzeul din Lisabona reprezintă pe *Sfânta Fecioară cu pruncul primind trandafiri*, în care florile parcă răsar din piepturile Sfintei Ana şi Sfântului I oachim îngenuncheaţi. Este îmbogăţit de altfel cu un fond de construcţii cu terase animate de grupuri şi ferestre prevăzute cu jaluzele, care oferă un document pitoresc al nobilei arhitecturi portugheze de la mijlocul secolului al XVI-lea. Realismul, mişcarea şi viaţa acestor planuri secunde constituie una dintre notele originale cele mai de preţ în ansamblul pictural al epocii. Această compoziţie stabileşte o legătură cu seria de la

Tomar prin intermediul chipului Sfintei Fecioare şi figurii femeii care apare în dreapta tabloului; cu seria de la Santos-o-Novo, prin păstorul însoţit de un câine şi care poartă un mic ţap pe umăr; şi cu seria din Abrantes, prin caracterul arhitecturilor şi chipul Sfintei îngenuncheate. Aparţine, prin urmare, deceniului 1540 – 1550 şi dovedeşte prin chiar aspectul lemnului pe care este pictat noi afinităţi cu cele trei serii.

De la Évora provin trei tablouri cu fonduri arhitectonice renascentiste. Unul dintre ele reprezintă *Adoraţia păstorilor*, cu o originală interpretare a clarobscurului, care face să iradieze lumină de la pruncul Iisus. În *Calvarul*, în care apare, ca şi la seria de la Tomar, o buburuză în chip de semnătură, putem recunoaşte desenul şi culoarea de la Tomar şi, este, poate, chiar dacă foloseşte o materie mai densă, prototipul celui din Abrantes. În sfârşit, *învierea lui Hristos* are analogii cu arta lui Gregorio Lopes. Sunt noi dovezi ale înrudirii din cadrul ciclului pictural pe care-l analizăm.

Nu putem să nu menţionăm un nou ansamblu, în mod ciudat decorat cu o serie de arce în partea de jos a tablourilor şi care trebuie de asemenea pus în legătură cu influenţa sau poate chiar este o operă ieşită din însăşi! îhina maestrului 2 *V*

de la Tomar. São *Jerômino în timpul rugăciunii*, îngenuncheat la umbra unui copac frumos şi decorativ, prezintă în fund o biserică circulară cu portic manuelin şi cupolă piramidală, care aminteşte de biserica Templierilor din Tomar. Un sfânt – Sfântul Ioan? – care parcă ţine o predică mulţimii, revelă, prin tehnica compoziţiei, maniera de a trata faldurile şi chiar prin unele particularităţi ale veşmintelor, arta şi epoca lui Gregorio Lopes de la Tomar. Alte trei picturi, provenite de la Runa, au atât de mari afinităţi cu acestea, încât le putem atribui aceluiaşi artist.

La Évora, în capela din galeria catedralei, un episod

din *Proslăvirea Sfintei Cruci cu Sfânta Elena şi tânărul sculat din morţi* poate fi pus în legătură, prin stilul în care este pictată Sfânta Elena, prin unele afectări şi prin caracterul fondurilor arhitectonice (1540 – 1550), cu grupul de la Tomar şi Abrantes, deşi acest tablou, cu tonalităţile lui deschise şi luminoase şi cu mâinile foarte bine desenate, are calităţi pe care cele de la Tomar nu le-au atins întotdeauna.

Patru tablouri de la biserica veche a castelului din Torres Yedras şi alte patru de la biserica São Roque, recent descrise de Costa Lima, reprezintă un nou meşter, a cărui operă este vrednică de atenţia noastră.

Perioada pe care o studiem se închide cu o cheie de aur mulţumită admirabilei compoziţii intitulată *Judecata de apoi*, de la mijlocul secolului al XVI-lea, operă a unui meşter portughez care semna cu monograma V.A. (sau M.A?). Epoca în care a fost pictat acest tablou şi înrudirea pe care o vădeşte prin stil cu alte două picturi este evidentă. Dintre acestea din urmă, *Buna Vestire* este datată (1549) şi semnată. Ne aflăm, deci, în faţa unei opere – *Judecata de apoi* – din ultimii ani ai perioadei pe care o studiem; o compoziţie frumoasă şi grandioasă, plină de fluiditate în falduri, bine armonizată sub aspectul culorilor şi remarcabilă, pe lângă aceasta, prin efectele unei luminozităţi stranii care iradiază 215 din nimburi. Prin stilul şi fluiditatea materiei ar putea fi inclusă mai curând în orbita lui García Fernandes decât în aceea a lui Gregorio Lopes. Lectura monogramei este nesigură: V.A. sau M.A? Comparând aceste iniţiale cu cele ale altor pictori ai vremii s-ar putea susţine ipoteza că autorul lor a fost Manuel André, ucenic al lui García Fernandes, după cum afirmă Sousa Viterbo. Dar nu este vorba, repetăm, decât de o simplă sugestie.

Când, odată cu *Judecata de apoi*, s-a stins simbolic generaţia tradiţionalistă care a conferit caracter naţional

picturii portugheze din prima jumătate a secolului al XVI-lea, a început perioada dominată de influenţa Renaşterii italiene, introdusă tocmai de pictorii pe care dom João al III-lea i-a trimis în Italia.

Să analizăm într-o scurtă ochire originalitatea şi caracteristicile picturii portugheze în acest secol esenţial, care cuprinde perioada 1450 – 1550.

Aşa cum se afirmă de obicei, pe lângă influenţele italiene în Levantul spaniol, pictura care a inspirat cel mai mult tehnicile, compoziţia şi chiar simţirea naturalistă a picturii din Peninsula Iberică a fost pictura flamandă. Dar, cu toate acestea, artiştii care reprezintă la cel mai înalt nivel pictura noastră nu sunt cei care i-au imitat cel mai fidel pe flamanzi, ci aceia care s-au depărtat de ei prin sentiment şi caracter. Şi tocmai asemenea caracteristici conferă formelor artistice stil şi autonomie.

În Spania, un Dalmau nu caracterizează pictura catalană în aceeaşi măsură ca meşterul Alfonso, Vergés, Huguet sau Bermejo; iar în Portugalia nu maestrul de la altarul din Évora sau fray Carlos, ci Nuno Gonçalves, Vasco Fernandes sau Cristóvão de Figueiredo realizează cu personalitate şi glorie şcoala portugheză de pictură.

Nu trebuie să căutăm caracteristicile picturii portugheze în afinităţi, ci în diferenţe, fie faţă de pictura flamandă, fie în cadrul artei din Peninsula Iberică.

În primul rând, desenul şi simţul formei sunt în Portugalia mai reţinute şi mai clasice decât 216

În Spania şi mai sintetice decât în Flandra. în portret, Nuno Gonçalves are cel puţin tot atâta forţă ca un Holbein sau un Dürer, precedându-i cu aproape jumătate de secol şi posedând o putere de sinteză pe care nu a atins-o niciun flamand din timpul său. Adevărul era căutat de Van Eyck sau Van der Weyden printr-o exactitate minuţioasă a detaliilor, întinzând voaluri de culori transparente unele peste altele, în timp ce Nuno Gonçalves ajunge la viaţa

plenară prin trăsături esenţiale care marchează o fizionomie şi un caracter. în desenul lui Cristóvão de Figueiredo, mai ales în portrete, unde modelajul se obţine mai mult prin pete decât prin linii, există acea învăluire şi ştiinţă a negrului şi cenuşiului care, un secol mai târziu, avea să caracterizeze arta lui Velázquez, în sfârşit, ce-am putea spune despre desenul capului lui São *Pedro* de la Tarouca sau despre *Călugăriţa* de la muzeul din Lisabona? Portugalia a fost fără îndoială o ţară de desenatori.

În al doilea rând, culoarea. Timp de două secole, al XV-lea şi al XVI-lea, în Spania şi Portugalia a existat într-adevăr un alt simţ al culorii. Pictorii portughezi iubeau culoarea ca pe un giuvaier de mare preţ, şi una dintre plăcerile cele mai vii pe care le încercăm în faţa tablourilor din acea epocă este extraordinara frumuseţe a culorilor verde şi chinovar, strălucirea de aur a ocrurilor, surda vibraţie a albastrurilor şi umbrele violete ale alhurilor, care în panoul cu călugări pictat de Nuno Gonçalves posedă o gamă infinită de voalări şi de valori. Coloriştii portughezi din secolul al XVI-lea sunt mai aproape de veneţieni decât toate celelalte şcoli europene ale vremii. Încântătoarele tablouri de la Santa Auta amintesc la prima vedere mai curând coloritul lui Carpaccio decât cel al lui Meruling. Identice sunt de asemenea aceste atmosfere chihlimbarii în care pluteşte o pulbere fină de aur. Şi în anumite fonduri şi peisaje de la Viseo şi Setúbal transpare impresionismul lui Giorgione. Peisajele din secolul al XVI-lea cu lumină vibrantă, culori estompate 17 şi un romantism precursor, care evită convenţionalismul fondurilor flamande şi se întemeiază pe pitorescul arhitecturilor regionale, constituie unul dintre aspectele cele mai plăcute ale picturii portugheze ale acestei epoci.

Arta spaniolă trăieşte mai ales prin caracter, care se dezvăluie în desen, şi se caracterizează prin culori aspre şi clarobscururi expresive. Uneori avem impresia că pictura

spaniolă din secolul al XVI-lea se exprimă mai bine prin clarobscur decât prin culoare, invers decât pictura portugheză, care este corectă în ceea ce priveşte desenul, modelează cu ajutorul petelor, posedă un mare rafinament, şi se manifestă prin iubirea pentru materia cromatică, fiind bogată în jumătăţi de tonuri, chiar dacă nu are dramatismul expresiv al clarobscurului din Castilia.

Atât în pictură cât şi în literatură, lirismul şi sentimentalismul portughez se opun cu multă vigoare clasicului dramatism spaniol.

Un alt aspect pitoresc şi decorativ al tablourilor portugheze îl constituie arhitecturile şi fondurile maritime, care, de la sfârşitul domniei lui dom Manuel, încetează de a mai fi convenţionale şi devin mai realiste şi decorative. Tajo, cu corăbiile, galerele şi caravelele sale, apare, fie ca fond (Santa Auta), fie ca temă esenţială (muzeul de la Greenwich). Aceşti pictori au fost precursorii lui Bruegel şi ai meşterilor olandezi, care abia în secolul al XVII-lea au acordat mării şi arhitecturii navale importanţa pe care în Portugalia au primit-o aceste fapte şi imagini încă de la începutul secolului al XVI-lea. Pe de altă parte, reprezentările arhitectonice reproduc minuţios o seamă de detalii ale locuinţei portugheze de la jumătatea secolului al XVI-lea, cu pitorescul teraselor, galeriilor şi jaluzelelor; tot astfel, amestecul de stiluri, manuelin şi clasic, pe care epocile le puneau alături. Pictorii spanioli, glosând viaţa şi martiriul sfinţilor, află în detaliile acestea stimulente de originalitate şi compoziţie. În Portugalia, temele sunt mai puţin variate, şi compoziţiile se încadrează în convenţionalismul iconografiei obişnuite. Aşa se explică faptul că artistul se refugiază 21 q şi se desfăşoară cu mai multă originalitate şi libertate în portret, în peisaj şi în frecventa evocare a mării. Adesea eşti cuprins de senzaţia extraordinară că pictorul dă frâu liber fanteziei, în aceste planuri secunde, eliberându-se de stereotipul

convenţionalism iconografic la modă, şi îşi revelă personalitatea diafană într-o formă neaşteptată, originală şi plină de un farmec deosebit! Detaliul din tabloul *Iisus* în *grădină* de meşterul de la Santos-o-Novo este prin el însuşi un mic tablou, admirabil în ceea ce priveşte compoziţia, mişcarea şi tuşele de lumină, comparabil cu un Magnasco. Multe fonduri din seriile de la Tomar, Santos şi Abrantes reproduc detalii ale arhitecturii şi scene din viaţa bogată şi pitorească a ţării. în sfârşit, numeroasele calităţi secundare care la început au rănit sensibilitatea cercetătorilor picturii portugheze, sunt recunoscute astăzi drept expresia caracterului naţional şi capătă chiar o semnificaţie etnografică; să amintim, bunăoară, carele cu boi din Lamego, mangalul aflat în ieslea unde s-a născut Iisus, faianţa regională, vasele de lut, giuvaierurile, veşmintele şi chiar unele armuri.

José de Figueiredo a insistat asupra particularităţilor tehnice ale lui Nuno Gonçalves, în care domină aplicarea aproape directă a culorilor pe un strat foarte subţire pregătit dinainte. Această aplicare atât de directă umple tabloul de lumină şi transparenţă, conferă fluiditate culorilor, spre deosebire de pasta densă şi opacă a meşterilor catalani şi castilieni. Materia cromatică a flamanzilor se alterează amestecându-se cu preparatul pe care se aşază: *craquelé*-ul lor pare porţelan, în timp ce culoarea multor picturi portugheze, aplicată aproape direct, produce crăpături în striaţiuni care urmează nervurile lemnului.

Rareori se folosesc fondurile aurii (efectele aurii se obţin prin ocru, ca bunăoară la tunica din panourile de la São Vicente), şi nu se vede în pictura portugheză nici fondul dichisit şi gravat al picturilor aragoneze şi catalane. *Santo Domingo de Silos* de Bartolomé Bermejo este pictat aproape în întregime în auriu, şi purpura tunicii se înecă în aur. în tabloul *San Martín* de Jacomart fondul este auriu,

ca de altfel şi toiagul, tiara, nimbul şi tunica. Pedro Berruguete îşi profilează figurile pe un fond auriu, asemeni unui pictor bizantin. Acestui gust oriental care domină pictura levantină din Spania i se opune sentimentul occidental al picturii portugheze, mai naturalistă şi intimă, unde aurul a fost evitat.

Aceasta explică frecvenţa peisajului în tablourile artiştilor portughezi, peisaj atât de rar întâlnit în pictura spaniolă din secolul al XVI-lea. Trebuie să ajungem până în secolul al XVII-lea, pentru a vedea cum Velázquez – în vinele căruia curgea sânge portughez – introduce fondurile albăstrui cu peisajul munţilor Guadarrama. Planurile secunde din picturile portugheze, diferite de peisajul convenţional al picturii flamande şi de fondurile aurii ale picturii spaniole, păstrează ambianţa pământului portughez, care, prin el însuşi, conferă originalitate şi autonomie şcolii şi sentimentului care le-au zămislit.

O trăsătură care apropie totuşi şcolile spaniolă, şi portugheză şi le deosebeşte de cea flamandă, este simţul monumentalităţii din multe compoziţii peninsulare, în care figurile au proporţiile scării umane. E destul să amintim, în armonie cu altarele pictate de Huguet, Bermejo şi Jacomart în Spania, polipticul lui Nuno Gonçalves, marile tablouri ale lui Francisco Henriques sau, între altele, cele de la altarul din Setúbal, São *Pedro* de la Tarouca, seria lui Vasco Fernandes din Viseo, *São Miguel* din palatul Palmeia etc.

În ceea ce priveşte compoziţia, picturile lui Nuno Gonçalves sunt un exemplu unic şi original pentru simţul mural al decoraţiei, inspirat mai degrabă direct din tapiserii decât din gruparea tradiţională a compoziţiilor flamande. în sfârşit, tehnica, desenul, compoziţia şi culoarea tind mai ales să exprime un sentiment, adică ceea ce este mai intim în sufletul artiştilor şi în delicata sensibilitate portugheză. Acest sentiment posedă un

naturalism blând impregnat de idealism, care, 220]

de la Nuno Gonçalves până la portretul *Călugăriţei*, constituie revelaţia cea mai constantă a viziunii picturale portugheze. Naturalismul portughez mai puţin stilizat decât cel flamand şi mai puţin aspru decât cel spaniol, se caracterizează printr-o modalitate specială de lirism care se află în tradiţia propriului său sentiment şi reuşeşte să îndulcească şi să idealizeze aspectele crude ale vieţii religioase şi civile. De aceea, portretul este una dintre formele superioare ale artei portugheze, în care, sub aparenţa realismului sintetic al măştilor, se exprimă idealismul sufletelor.

În Spania, realismul are o asprime grandioasă, şi misticismul este mai exaltat; dar, dacă pictura spaniolă posedă mai mult caracter şi dramatism, cea portugheză are mai multă dulceaţă.

Exaltarea stăpânită a eroilor lui Nuno Gonçalves se exprimă mai mult prin privirea pierdută în lumea visului decât prin manifestarea exterioară a gestului sau a trăsăturii sufleteşti.

Mai mult de şase sute de tablouri într-un secol revelă rodnicia şcolii picturale portugheze, dar, mai ales, câteva personalităţi puternice, cum sunt Vasco Fernandez, Francisco, Henriques, Cristóvão de Figueiredo, Gregorio Lopes, Gaspar Yaz, meşterul care a pictat *Călugăriţa* şi, mai presus de toţi, Nuno Gonçalves, care îi conferă o originalitate de prim ordin în cadrul artei peninsulare şi o autonomie indiscutabilă în istoria generală a picturii Occidentului.

René Huyghe, într-un remarcabil raport la cel de al XVI-lea Congres Internaţional de Istoria Artei, opune realismului din portretul flamand al secolului al XV-lea *individualismul* artei lui Nuno Gonçalves. Şi scrie: «El l-a formulat cu o asemenea putere de caracterizare şi o sensibilitate atât de nobil neliniştită, încât timp de secole

n-a putut fi depăşit». Şi mai departe: «Dar pictura lui Nuno Gonçalves nu aduce numai cuceriri în domeniul plasticii; poate cele mai importante sunt cuceririle pe care le realizează în explorarea 221 fiinţei umane. Fiecare personaj se închide în el însuşi, şi privirea lui slujeşte, nu atât pentru a scruta lumea exterioară, cât pentru a lăsa să emane visurile interioare... Aici, pentru prima dată, definindu-se înainte de toate ca individ, s-a născut omul modern».

XII. PICTURA ÎN CEA DE A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVI-LEA ŞI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Pe cât de mare este unitatea picturii în cadrul ciclului manuelin şi a celui care corespunde domniei lui dom João al III-lea, pe atât de variată şi eterogenă este ultima fază a dinastiei de Avis. Lupta dintre curentul tradiţional, care caută o bază pentru propria sa evoluţie în cadrul unor forme artistice mai vechi ce reuşesc să supravieţuiască, şi puternicul curent al influenţelor italieneşti pe care chiar regele dom João al III-lea le introduce în Portugalia, se va reflecta în arta din acest ciclu nou.

Primul dintre aceste curente, cel tradiţional, este reprezentat de Cristóvão Lopes, fiul lui Gregorio Lopes, în timp ce Gaspar Dias, Campeio, Fernão Gomes, Venegas, Salzede şi alţi intalienizanţi încep să imite o artă care nu-şi trăgea seva din operele artiştilor portughezi ai altor epoci şi nici măcar din fondul propriei lor sensibilităţi. Din această artă manieristă abia reuşesc să se salveze câteva manifestări ale unei personalităţi mai viguroase, cum ar fi, bunăoară, aceea pe care o bănuim în *Drumul calvarului* de Campeio. O artă cum este pictura portugheză, al cărui sens este prin excelenţă naturalist, mai înclinată să idealizeze sentimentele decât formele, capabilă să confere stil mai curând sufletelor decât trupurilor, era firesc să opună cea mai mare rezistenţă prin arta portretului. De

aceea, cei mai buni 223 pictori ai acestui ciclu sunt portretiştii, începând cu Sanches Coelho, care, fără îndoială, şi-a făcut ucenicia în Portugalia înainte de a suferi influenţa lui António Moro, continuând cu Cristóvão Lopes şi Cristóvão de Morais, reprezentaţi de portretele rămase la Curte în această perioadă, şi terminând cu acea capodoperă din nefericire încă neidentificată până astăzi care este portretul *Călugăriţei*, de la Muzeul Janelas Verdes.

La plecarea în Italia a pictorilor pomeniţi mai înainte, trimişi de dom João al III-lea, trebuie să adăugăm călătoria lui Francisco de Hollanda (1517 – 1584), trimis tot în Italia în 1537 sau 1538 şi de unde s-a întors în 1541. Cu toate acestea, se cuvine să amintim că faimosul său *Tratat despre pictura veche*, în parte scris chiar în Italia, a fost redactat definitiv abia în 1548. Influenţa exercitată în Portugalia de opera lui Hollanda, mai curând de estet decât de artist – dacă într-adevăr a exercitat vreo influenţă – se produce în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, chiar dacă atât călătoria în Italia, cât şi înrâurirea estetică au fost anterioare acestei perioade. Prin aceasta nu vrem să susţinem că doctrina lui, pe care a dobândit-o adăpându-se la izvoarele Romei şi în discuţiile de la São Silvestre, ori scrierile sale, ori influenţa lor constituie calea pe care Renaşterea italiană a pătruns în Portugalia. În realitate, exemplul direct urmat de pictorii portughezi şi reflectarea riguroasă a ambianţei Renaşterii sunt modalităţile prin care se realizează această convertire. Dar Hollanda este, ce-i drept, estetul generaţiei sale, şi dacă influenţa lui în ţară a fost foarte mică, acest fapt se explică nu numai prin aceea că *Dialogurile* sale au văzut lumina tiparului abia trei secole mai târziu, ci şi prin aceea că portughezii au fost întotdeauna mai sensibili la model şi la exemplu decât la filosofie, la teme sau la idei.

Totuşi, convertirea pictorilor portughezi la estetica

italiană nu s-a putut produce complet, ci a întâmpinat rezistenţa formelor tradiţionale care izbutesc să supravieţuiască, prelungind astfel rezonanţele unui gust înrădăcinat în sentimentul 224

naţional. Aşa se face că putem vedea cum, alături de artiştii italienizanţi, dăinuie un curent tradiţionalist, ale cărui opere păstrează afinităţi clare cu arta din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Cristóvão Lopes (1516? – 1594) a fost fiul pictorului oficial al Curţii, Gregorio Lopes, fapt care explică, fără a mai recurge la alte motivări, legătura foarte strânsă pe care o păstrează cu ciclul pictural al tatălui său. Nici obârşia artistului, nici aceea a artei sale nu sunt cele indicate de Palomino. A fost pictorul lui dom João al III-lea şi a făcut portretele regelui şi ale familiei regale cu diferite ocazii, după cum afirmă Taborda. Numit în 1551, la moartea tatălui său, pictor al palatului, pare firesc să fi fost în acelaşi timp elevul şi colaboratorul său. Astfel, în preajma lui 1536 a colaborat probabil la realizarea picturilor din nava absidială de la biserica Templierilor şi de la São João din Tomar. în 1552, pe vremea când s-a stabilit Moro în Portugalia, apare în calitate de examinator al pictorilor. La moartea lui, a fost desemnat succesor Fernio Gomes, în calitate de pictor al Curţii.

Prima serie de opere în care în mod normal ar trebui să căutăm contribuţia sa o constituie portretele personajelor de la curte, mai ales începând de la numirea sa ca pictor oficial al regelui (1551). Acesta este anul în care Sanches Coelho se întoarce din Flandra şi Antonio Moro vine în Portugalia (1551 – 1552). Portretele regelui, reginei şi infanţilor din această epocă sunt fie de Moro, în colaborare cu discipolul său Sanches Coelho, colaborare foarte verosimilă, fie de Cristóvão Lopes, pictor oficial al Curţii. Acesta este motivul care l-a determinat pe José de Figueiredo să-i atribuie portretele lui dom João al III-lea şi

doña Catalina, care figurează ca donatori pe marele altar de la biserica Maicii Domnului, ca şi copiile de la São Roque, Belém etc. Se ştie cu siguranţă că prototipurile sunt de Antonio Moro, care a venit în Portugalia cu însărcinarea specială de a face portretele regelui 225 şi reginei. Aceste originale executate chiar de mâna lui Moro se află astăzi la Madrid, la Muzeul Prado şi în colecţia Lázaro Gardiano. Dar portretele aparţinând altarului de la biserica Nossa Senhora, inspirate după modelele lui Moro, sunt probabil de pictorul Curţii, şi de aceea lui i se atribuie întregul altar, date fiind unitatea şi afinităţile de stil. Această operă, aproximativ din 1552, este atât de plină de influenţe flamande şi de tradiţii naţionale din ciclul lui Gregorio Lopes şi sunt atât de multe afinităţile cu marele altar de la Setúbal, încât face mai verosimilă participarea lui Cristóvão Lopes la cele două mari serii de la Setúbal şi de la biserica Maicii Domnului. José de Figueiredo i-a atribuit tot lui Cristóvão Lopes şi un alt tablou provenit de la biserica Maicii Domnului, aflat astăzi la Muzeul din Lisabona, care-l înfăţişează pe *Iisus Hristos arătându-se Sfintei Fecioare*. Desenul şi expresia chipurilor, precum şi tonul roşiatic al carnaţiilor sunt asemănătoare celor de la marele altar din biserica Maicii Domnului. Este un desenator admirabil, delicat în modelarea capetelor, aşa cum se poate vedea îndeosebi contemplând trăsăturile Sfintei Fecioare, şi foarte fin în conturarea ochilor, gurii şi mâinilor. Pictează în tonuri calde, care îmbujorează carnaţiile şi învăluie într-o atmosferă de dulceaţă graţia trandafirie a zâmbetelor. Viziunea sa de colorist are afinităţi cu seria de la biserica Sfântul Ioan din Tómar, operă a tatălui său. Cu toate că portretele lui dom João al III-lea şi doña Catalina se mulţumesc să imite modelele lui Moro, fapt sigur este că tuşeul este mai liber, mai cald şi se situează în linia discretă a tonalităţilor impresioniste ale portretului portughez şi urmează mai puţin contururile

cam dure ale modelajului tipic pentru Moro. Acesta a fost încă un motiv care l-a determinat pe Figueiredo să-i atribuie lui Cristóvão Lopes admirabilul portret al *Tânărului cavaler*, care se păstrează la Muzeul din Lisabona.

ITALIEN IZAN ŢII. Salzedo este maestrul căruia cronicarul de la Belém, M. Bautista de 226

Gastro, îi atribuie altarul din capela principală a bisericii. Este fără îndoială opera unui manierist. O altă împrejurare care face verosimilă atribuirea cronicarului este preţuirea pe care regina doña Catalina i-o acorda pictorului, la care se adaugă faptul că regina a supravegheat personal terminarea lucrărilor de la capela principală.

Gaspar Dias este un alt artist care a stat o vreme la Roma şi despre care avem ştiri referitoare la perioada 1560 – 1590. A trăit la Lisabona, unde a fost paj al regelui şi supraveghetor al pictorilor. Opera care i se poate atribui cu mai multă siguranţă este tabloul de la Apo Roque, pictat în preajma lui 1584. Este un panou mare, bine desenat şi cu un colorit frumos, posedând o valoare decorativă care nu distonează cu faianţa lui Francisco de Matos (1584), din aceeaşi capelă. Alte picturi de-ale lui, pomenite de Guarienti, Taborda şi Cirilo, nu sunt astăzi identificabile.

Antonio Campeio a fost considerat pictorul cel mai însemnat al timpului. Félix de Costa, citat de Cirilo, pomeneşte de câteva opere ale lui aflate în galeria catedralei din Belém şi încântătorul panou intitulat *Mântui torul purtându-şi crucea în spate*. Francisco Manuel de Melo (*Spitalul literelor*) îl pomeneşte pe Campeio printre pictori, la fel ca pe Camões şi Vieira. Campeio, aşa cum apare în operele scriitorilor din secolul al XVII-lea, pare să fi fost pictorul cu personalitatea cea mai viguroasă al generaţiei italienizante. Dar lucrarea care i se poate atribui astăzi cu mai multă siguranţă, *Mântuitorul*

purtându-şi crucea în spate, tablou provenit de la Belém, este atât de întunecat şi opac, încât numai o restaurare profundă ar îngădui să-i studiem opera.

Francisco Venegas, a cărui activitate cunoscută se desfăşoară între anii 1573 – 1583, este originar din Spania; în 1583 figurează ca pictor al lui Filip al II-lea. Cirilo spune că era din Castilia, dar că a trăit permanent la Lisabona. Opera sa principală, semnată *Franciscus Venegas*, *regius pintor faciebat*, este frumosul altar al bisericii Luz, 227 în apropiere de Lisabona, ctitorie a infantei doña Maria. Este format din opt panouri, care înfăţişează diferite episoade din viaţa Sfintei Fecioare, grupate în jurul unui mare panou central reprezentând proslăvirea Maicii Domnului. Este opera unui manierist iscusit, chiar dacă personalitatea pe care o dezvăluie este palidă.

După documentele publicate de Sousa Viterbo şi Virgílio Correia, activitatea lui Fernão Gomes se situează aproximativ între anii 1570 şi 1602. în 1594, la moartea lui Cristóvão Lopes, Filip al II-lea l-a numit pictor al curţii. Se păstrează, pe de o parte, desene datate de el în 1599, la Muzeul Janelas Verdes, şi, pe de altă parte, copia unui portret al lui Camões, purtând data 1570 şi semnată de pictor. Tablourile din capelele laterale ale bisericii din Belém i-au fost de asemenea atribuite tot de cronicarul Ordinului.

Întreaga operă a acestor pictori dezvăluie mai curând manierismul decât originalitatea lor, cu excepţia, ce-i drept remarcabilă, a lui Campeio, al cărui puternic geniu dramatic se ghiceşte în tabloul amintit mai înainte.

António Vaz a pictat la Guimarães şi din fericire ne-a lăsat semnat unul din tablourile sale.

O altă serie de tablouri de la São Quintino de Sobral, de la Monte Agraço (Extremadura), dezvăluie un manierism diferit, inspirat mai curând de *sfumato*-ul lui Andrea del Sarto. Aceleiaşi serii îi aparţine desigur *Sfântul*

Ioan predicând, care se păstrează la Muzeul din Lisabona.

Dar cel mai important ansamblu de altare pictate de la sfârşitul secolului al XVI-lea este, fără nicio îndoială, cel de la Catedrala din Portalegre, al cărui meşter n-a putut fi încă identificat, chiar dacă este vorba de acelaşi artist care a pictat tablourile de la São Domingos, la Elvas, şi altarul principal al bisericii Carmo din Coimbra. Influenţa lui Correggio este puternic reflectată aici, aşa cum a observat mai de mult Luis Keil. La Góis, Alpedrinha, Terena, Figueira da Foz, Valença de Minho, Castelo Branco etc. există mai multe asemenea tăblii de altare, chiar dacă de valoare mediocră şi mai puţin importante. Mai bun şi 228

vrednic de menţiune este marele altar din capela bisericii Alfaiates din Porto, în ale cărui pliuri fluide se întrezăreşte un meşter diferit de cei pe care i-am pomenit mai înainte.

Tot în această perioadă, câţiva ucenici ieşiţi din atelierele pictorilor portughezi şi a căror formaţie poartă neîndoielnic pecetea Portugaliei pleacă în Spania. Se cuvine să-i pomenim în mod deosebit pe Alfonso Sanches Coelho şi Vasco Pereira Lusitano (1535 – 1594). Despre cel din urmă pomenesc Ceán Bermúdez şi Ra[zynski, care posedă tablouri semnate de el, deşi sunt opere lipsite de personalitate. Cel mai important tablou este desigur São *Onofre* de la Galeria din Dresda. A lucrat îndeosebi în Andaluzia şi a murit la Sevilla la începutul secolului al XVII-lea.

Portretul va fi întotdeauna unul dintre aspectele neobişnuite, dar fundamentale, ale picturii portugheze. Din această a doua jumătate a secolului al XVI-lea sunt puţine portretele care s-au păstrat. Dar să nu uităm că le-a fost fatal cutremurul, fiindcă în Paço da Ribeira, împreună cu iconografia Curţii, era închisă, cu siguranţă, cea mai bogată colecţie de portrete din întreaga Portugalia. Într-un altar din Ega, semnat J.G., figurează portretul donatorului,

un cavaler al Ordinului Iezuit; în altarul din Guimarães António Vaz pictează un alt cavaler donator. În sfârşit, portretele lui Sanches Coelho, care cu siguranţă a pictat în Portugalia, au dispărut desigur şi ele în urma cutremurului.

Cu toate acestea, rămân câteva portrete importante; astfel, Cristóvão de Morais a pictat portretul regelui dom Sebastião, astăzi aflat la mănăstirea Descalzas Reais (1565); colecţia contesei Sabugosa conţine de asemenea un portret al doñei Margarita da Silva cu fiul ei, din epoca de care ne ocupăm.

A fost pusă de mai multe ori la îndoială originea portugheză a lui Alfonso Sanches Coelho şi a lui Cristóvão de Morais; de aceea vom rezuma tot ce s-a putut dovedi cu certitudine despre ei până 229 la această dată.

Alfonso Sanches Coelho s-a născut la Benifairón, lângă Valencia, în 1531 sau 1532. Tatăl său a fost nevoit să emigreze în Portugalia în 1540, şi el l-a însoţit pe când avea numai nouă sau zece ani. Există motive suficiente pentru a putea afirma că s-a întors în Spania abia în 1557, când împlinise douăzeci şi cinci de ani, de unde se deduce că numai în Portugalia a putut învăţa să picteze. Unul dintre martorii de la procesul publicat de San Román spune că Sanches Coelho s-a dus, la porunca regelui Portugaliei, însoţit de ucenicii săi (folosind cuvântul portughez *gages*) să studieze pictura în Flandra, şi este dovedit faptul că în 1549 lucra cu Antonio Moro la Bruxelles, în casa cardinalului Granvela. Era firesc ca atunci când Moro a venit în Peninsula Iberică în 1550 – 1552, mai întâi la Madrid şi apoi la Lisabona (1552), Sanches Coelho să devină colaborator, cu atât mai mult cu cât discipolul pe care Moro dorea să-l aducă, Konrad Schot, n-a putut să-l însoţească. Moro a plecat în Anglia (1553) şi Sanches Coelho a rămas atunci în serviciul lui dom João şi al prinţesei doña Joana, de curând căsătoriţi.

Dar în 1554 prinţul a murit şi doña Joana s-a întors în Spania, lăsându-l pe fiul ei dom Sebastião în grija bunicii sale, regina doña Catalina. Sanches Coelho a plecat în Spania la începutul lui 1557, cu destinaţia Valladolid, pentru a încredinţa portretul lui dom Sebastião pictat de Van der Straaten prinţesei doña Joana. Şi a rămas acolo pentru totdeauna. Astfel, deci, între 1550 şi 1557 pictorul şi-a desfăşurat activitatea în Portugalia, chiar dacă, după câte ştim, nu ni s-a păstrat nimic din această activitate.

În ceea ce-l priveşte pe Cristóvão de Morais (1551 – 1571), puţinul pe care-l ştim despre el se deduce din documentele publicate de Juromenha şi Sousa Viterbo, la care se poate adăuga portretul lui dom Sebastião, de la Descalzas Reais, care este datat şi semnat după cum urmează: 1565, *Cristoforus a Morales faciebat** Dom Elias Tormo l-a crezut spaniol, dar fapt sigur este că pictorul semnează toate chitanţele 230

În portugheză, de la 1551 la 1554, pentru operele executate din însărcinarea reginei doña Catalina. Şi că, în 1571, se porunceşte să i se plătească lui Cristóvão de Morais 12.000 reali pentru un portret al lui dom Sebastião comandat de doña Catalina. Cristóbal de Morales, la care se referă Mayer, aparţine primei jumătăţi a secolului al

XVI-lea, nu celei de a doua. Cean Bermudez a găsit actul de botez al lui Cristóbal, fiul lui Luis Morales, care poartă data de noiembrie 1554. Cristóbal era, deci, fiul «divinului Morales» şi nu are nimic de-a face cu Cristóvão de Morais al portughezilor, care pe timpul acela picta şi executa lucrări de decoraţie la curtea doñei Catalina, încă din 1551, adică înainte de a se naşte fiul lui Luis Morales. José de Figueiredo a atribuit portretul lui dom Sebastião de la Muzeul Janelas Verdes lui Cristóvão de Morais, considerând că a fost executat din însărcinarea doñei Catalina (1571), la care ne-am referit puţin mai înainte.

În sfârşit, capodopera portretisticii portugheze din

cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea este portretul *Călugăriţei* de la Muzeul Janelas Verdes, pictat de un meşter încă neidentificat. Este totuşi mai aproape de tradiţia portretelor lui Cristóvão de Figueiredo de cât de orice alt maestru flamand ori spaniol.

A fost mai de mult stabilită o legătură, mai curând după un anumit aspect iconografic decât după afinităţi picturale, între portretul unei donatoare de la Muzeul din Lisabona şi capodopera la care ne referim; dar capul călugăriţei este mult mai frumos modelat, şi tehnica clarobscurului are subtilităţi pe care nu le posedă portretul donatoarei. Mâinile, vrednice de penelul lui Holbein, lasă să se întrezărească vinele fine de sub piele. Alb urile se armonizează cu tonul trist al feţei, iar şiragul de mătănii de mărgean aşterne o vibraţie de culoare pe acordurile de negru şi alb, reînviind viziunea cromatică a lui Cristóvão de Figueiredo. Expresia psihologică à modelului lasă 231 să se ghicească, în privirea pătrunzătoare care ştie şi iartă dinainte şi în buzele strânse care exprimă demnitatea tainei, una dintre cele mai înalte şi mai nobile manifestări ale picturii portugheze din secolul al XVI-lea.

*

Două sunt temele pe care cu precădere le cultivă pictura portugheză din secolul al XVII-lea: tema religioasă, care, răspunzând spiritului secolului, este tratată de figurile cele mai importante, dintre care amintim pe André Reinoso, Avelar Rebelo, Domingos da Cunha şi Bento Coelho, şi portretul, care a imortalizat efigiile personajelor epocii.

La o scară mai mică şi cu scopuri decorative, pictorii utilizează temele cele mai variate – incendii, scene mitologice, naturi moarte, peisaje etc. etc. Astfel, pictează, bunăoară, Diego Pereira, Josefa de Obidos, Filipe Lobo şi alţii.

Expunând evoluţia cronologică, pot fi stabilite trei

cicluri principale sau trei generaţii. Cel dintâi cuprinde primele decade ale secolului al

XVII-lea, şi arta lui reflectă influenţa picturii spaniole, fie datorită prestigiului ei, fie datorită uceniciei pe care şi-o fac în Spania câţiva pictori portughezi, îndeosebi la Madrid. Celui de la doilea ciclu, situat la jumătatea secolului la XVII-lea, îi aparţin maeştrii restauraţiei, dominaţi de personalitatea artistică a lui Domingos Vieira, din Lisabona. În sfârşit, de cel de al treilea ciclu, din ultima treime a secolului al XVII-lea, sunt legate numele lui Bento Coelho da Silveira, Félix da Costa, Antonio de Oliveira de Louredo şi Josefa de Obidos. În această perioadă are loc o mare răspândire a gustului pentru gravură, într-o asemenea măsură încât pe unii portret işti îi cunoaştem mai bine după gravuri decât după operele originale.

Din generaţia care precedă restauraţia, André Reinoso şi Domingos da Cunha, poreclit *Căpriţa*, au fost cei mai importanţi. Primul, a cărui activitate se desfăşoară între anii 1623 – 1641, este autorul *Vieţii Sfântului Francisco Javier*, care se păstrează în sacristia bisericii São Roque 232

(Lisabona). Această serie de picturi dezvăluie o personalitate plină de inventivitate şi în acelaşi timp un colorist stăpân pe arta clarobscurului, care comunică operei caracter şi exotism. Este formată din nouăsprezece pânze mici, în tonalitatea cărora alburile şi cremurile au vibraţii ce amintesc *Viziunea lui João Bautista May no*.

Domingos da Cunha, *Căpriţa*, care a trăit de la 1587 la 1644, a învăţat să picteze la Lisabona şi apoi a plecat la Madrid, unde şi-a continuat ucenicia în atelierul lui Eugenio Cazés. După ce a dus o viaţă mondenă şi agitată, la treizeci şi patru de ani a intrat în ordinul iezuiţilor, în noviciatul din Lisabona. A fost, după Taborda, un remarcabil portretist; în timpul perioadei de noviciat a

pictat mai multe panouri cu scene din viaţa Maicii Domnului, a Sfântului Ignaţiu, a Sfântului Francisco Javier etc. Dintre portretele pe care le-a făcut în această epocă niciunul nu poate fi identificat cu siguranţă ca fiind de *Căpriţa*, dar la biserica São Roque, aparţinând Ordinului iezuit, există două serii de tablouri înfăţişând viaţa Sfântului Ignaţiu care oferă unele afinităţi cu arta lui Eugenio Cazés, de unde s-ar putea trage concluzia că probabil sunt ieşite din mâna acestui pictor.

Acestei generaţii îi aparţin, de asemenea, între alţii, Diego Pereira, cunoscut pictor de focuri, incendii, turnuri aprinse, Sodome, purgatorii şi infernuri. A pictat mai multe efecte de clarobscur şi se mai păstrează până astăzi numeroase tablouri de-ale lui foarte preţuite de colecţionari pentru efectele scenografice şi jocurile de umbră şi lumină.

Celui de al doilea ciclu al picturii din secolul al XVII-lea îi aparţin câţiva artişti dintre care personalitatea cea mai puternică este Domingos Vieira (1600 – 1678) a cărui operă a constituit o revelaţie la Expoziţia Academiei de Arte Frumoase din 1942. Félix da Costa spune că pictorul a fost ţinut la mare cinste de Filip al III-lea şi de Filip al IV-lea, care l-a chemat la 233 Madrid pentru a executa picturile de la Retiro.

Această călătorie explică anumite influenţe primite de Vieira, care evocă arta lui EI Greco.

Era originar din Lisabona şi trăia în casa contelui Monsanto. În calitate de pictor al curţii, a făcut portretele unor personaje importante ale epocii, care constituie astăzi principalul său titlu de glorie. Se cunosc cel puţin unsprezece portrete executate de el, dintre care unul, cel al lui Lopo Furtado, poartă data de 1635 şi este semnat Domingo Vieira. îndeosebi în portretele de femei se dezvăluie delicata sensibilitate originală a artistului. Privirile sunt luminate de o flacără strălucitoare în care

Eugenio D'Ors a văzut o prevestire a scânteilor din ochii pictaţi de Goya, iar în şalurile dantelate, ţesute cu fulgi de lebădă, vibrează tuşele albe, al căror impresionism aminteşte de EI Greco. Capetele sunt pline de viaţă şi de adevăr, ochii strălucesc cu scânteieri arzătoare, iar creştetele şi umerii sunt acoperiţi de dantele care seamănă cu petalele stând să cadă ale migdalilor în floare. Portretele doñei Isabel de Moura, doñei Margarita Vieira şi portretul uneia din domnişoarele din casa Carvalhais, pictate între 1630 şi 1635, sunt considerate cele mai strălucite şi reprezentative pentru arta sa.

Acestui al doilea ciclu, chiar dacă este mai puţin important, îi aparţine José de Avelar Rebelo (1635 – 1657), pictor aí lui dom João al IV-lea.

De la el ne-au rămas, în afară de tăblia de altar din capela regelui, câteva picturi religioase dintr-o capelă a bisericii São Roque şi, mai ales, *Sfântul Ieronim* din refectoriul de la Belém, semnat, dar nu şi datat. în acest tablou artistul revelă calităţi excepţionale în ceea ce priveşte compoziţia, culoarea şi chiar un anumit simţ pictural al naturii moarte. Marchizul de Montebelo (1630 – 1650) a trăit la curtea din Madrid, a fost prieten cu Velázquez şi elogiat de Palomino, Ceán Bermudez, Taborda şi Faria e Sousa. Un autoportret şi portretele celor trei fii ai săi sunt învăluite într-o atmosferă vaporoasă şi posedă vibrante tonalităţi trandafirii şi aurii. De la Antonio Pereira ne-au rămas portretul lui Sousa de Macedo şi cel al 234

soţiei sale, de pe când erau ambasadori la Haga. În sfârşit, Filipe Lobo (1650 – 1673) semnează un tablou înfăţişând mănăstirea Belém, care prezintă unele afinităţi cu cele ale lui Stoop, al cărui elev şi imitator probabil că a fost.

Tot de la mijlocul secolului al XVI I-lea sunt câteva portrete ale unor meşteri neidentificaţi, cum ar fi cel al lui frei Fernando da Cruz (1641), al cărui simţ plastic şi ale

cărui tonalităţi de crem ne fac să ne gândim la Zurbarán, un grup de portrete ale fiilor ducelui de Bragança, dom João al IV-lea fiind unul dintre ei; portretul doñei Catalina, cu un aer velázquezian şi un farmec indiscutabil. Se află astăzi la Muzeul regional din Évora, dar altă dată erau păstrate în palatul din Vila Viçosa.

În sfârşit, o ultimă serie de portrete, aproape toate pictate între 1650 şi 1670, înfăţişează personaje ale epocii restuaraţiei sau de la începutul domniei lui dom Pedro al II-lea. Se caracterizează printr-o anumită austeritate a expresiei şi a tonului, nu lipsită de nobleţe. Acestui grup îi aparţin următoarele portrete: cel al contelui de Castelo Melhor, din 1663; cel al muzicantului Rebelinho, aproximativ din 1650; cel al primului marchiz de Marialva, din preajma lui 1665; cel al lui dom António de Almada, în jurul lui 1644, şi cel al contelui de São Lourenço, aproximativ din 1670. Aceste opere opun frumosului stil al picturii europene contemporane tonalităţi monocromatice în colorit şi o duritate cam rudimentară în modelaj. Când vom ajunge în secolul al XVIII-lea totul se va îndulci, dar structura portretului îşi pierde vigoarea şi păcătuieşte prin manierism, sub influenţa neasimilată a artei din Italia şi Franţa. Abia atunci vom recunoaşte ce a însemnat caracterul în arta portugheză a secolului al XVII-lea.

Cel de al treilea ciclu cuprinde ultima treime a secolului al XVII-lea şi este ilustrat de Bento Coelho da Silveira (1630 – 1708), Josefa de Obidos, António de Oliveira de Louredo şi Félix da 235 Costa.

Bento Coelho a ocupat în secolul al XVII-lea un loc comparabil cu acela al lui André Gonçalves în secolul al XVIII-lea. Opera sa este foarte bogată şi i-a fost atribuit un mare număr din picturile aflate în bisericile şi mănăstirile din Lisabona. Se spune că a pictat atâtea tablouri câte zile a trăit, şi mai există până astăzi numeroase pânze de-ale lui în Lisabona şi Alentejo. Unele dintre operele sale

dezvăluie în tonalităţi influenţa picturii spaniole. Dar compoziţiile erau, în general, copiate după gravurile epocii, obiecţie care avea să i se aducă mai târziu chiar şi lui André Gonçalves. Operele despre care se ştie cu certitudine că îi aparţin lui Bento Coelho sunt suficiente pentru a ne da seama, lăsând la o parte calităţile de desenator şi colorist, de lipsa de personalitate la care duce în mod fatal imitarea operelor străine.

A fost însă, indiscutabil, pictorul cu cea mai bogată activitate şi cu reputaţia cea mai bună din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Josefa de Ayala, sau de Obidos, cum este cunoscută printre portughezi, s-a născut la Sevilla, în 1634, dar de foarte tânără poate fi întâlnită în Portugalia, unde trăieşte la un conac, în Obidos, până la moartea survenită în 1684. După cât se pare, a fost eleva tatălui său. Există astăzi numeroase tablouri de-ale sale semnate şi datate, dintre care unul, tăblia de altar de la Santa Maria din Obidos, posedă toate trăsăturile stilului său personal, care se distinge printr-un joc dulce de clarobscur, carnaţii albe fără modelaj şi o repetiţie a temelor în limitele unei variaţii sărace. Ingenuitatea graţioasă şi feminină care în 1661 a conferit altarului bisericii din Obidos un anumit farmec primitiv a devenit apoi manierism şi monotonie; se mai păstrează însă un naturalism savuros în naturile moarte de la Muzeul din Santarém şi din câteva colecţii particulare.

De Louredo se cunoaşte portretul celui de al doilea conte de Ericeira, prin intermediul unei gravuri de Debrié, şi cel al lui Sousa e Gastro, care posedă o valoare mult mai mică. în sfârşit, Félix da Costa (1641 – 1712) este celălalt pictor 23Í

ale cărui portrete ne sunt cunoscute numai după gravuri. A fost totodată un cronicar al picturii portugheze din secolul al XVII-lea şi lui îi datorăm unele dintre identificările amintite.

Unul dintre cele mai interesante aspecte ale picturii din secolul al XVII-lea îl reprezintă arta miniaturilor. Mai mult de cincizeci au fost revelate de expoziţia din 1942; cea mai mare parte aparţin muzeelor Janelas Verdes, Soares dos Reis şi Évora. Prezintă afinităţi cu arta spaniolă şi nu trebuie să ne surprindă faptul că sunt o oglindă a veşmintelor epocii.

În rezumat, se poate spune că pictura portugheză din secolul al XVII-lea îşi dezvăluie caracterul mai mult în portret decât în pictura religioasă. În faţa modelului viu, artistul suferă influenţa directă a temei pe care o interpretează şi o transpune. Dintre influenţele primite, cea mai importantă este aceea a artei spaniole, ajunsă în această perioadă la splendoarea sa maximă; dar odată cu restauraţia, preferinţele curţii şi ale nobilimii, care constituie focarul esenţial al picturii portretistice, îşi schimbă orientarea şi determină o perioadă care este cea mai reprezentativă, rodnică şi. originală a picturii portugheze din secolul al

XVII-lea. Asupra tuturor artiştilor vremii se înalţă personalitatea proeminentă a lui Domingos Vieira, fără îndoială una dintre cele mai puternice în domeniul dificil al portretului şi una dintre cele mai bine conturate ale artei portugheze ale secolului de care ne ocupăm.

XIII. PICTURA DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Pictura portugheză din secolul al XVIII-lea nu este reprezentată numai de artişti naţionali, ci şi de câţiva străini – francezi şi italieni – care îşi desfăşoară activitatea în cadrul ei. Dintre francezi poate fi pomenit Jean Ranc, care începând din 1724 picta în Spania şi a venit la Lisabona pentru a face portretele familiei regale într-un tablou după care mai târziu Debrié a făcut o gravură; şi, mai ales, Quillard, a cărui operă a provocat aprinse controverse. Antoine Quillard, care a lucrat în Portugalia începând din 1727, a fost, ca pictor, personalitatea cea mai

interesantă a domniei lui dom João al V-lea. Discipol al lui Watteau, tehnica sa seamănă atât de mult cu a maestrului, încât unele opere care au fost întotdeauna considerate ale acestui mare artist sunt atribuite de unii critici lui Quillard.

A lăsat o încântătoare schiţă a unei serbări galante, păstrată la muzeul din Lisabona şi a cărui pânză preparată într-o culoare trandafirie a creat o ambianţă inefabilă, constituind unul din farmecele cele mai remarcabile ale acestei viziuni de feerie.

A venit în Portugalia cu gândul de a ilustra o istorie naturală, dar dom João al V-lea, cinstindu-i meritele artistice, l-a numit pictor al curţii, şi în această calitate a pictat nu numai câteva portrete din palatul din Vila Viçosa, ci şi portretul contelui de Tarouca, duce de Cadaval, portretul 238

ecvestru al celui de al şaptelea duce de Cad aval şi câteva «serbări galante» aflate astăzi în colecţia marchizei de Cad aval. Poate că temperamentul său n-a aflat printre portughezi temele cele mai potrivite cu natura înzestrării sale. Nici în tablourile religioase, nici în cunoscutele desene care înfăţişează funeraliile ducelui de Cad aval n-a găsit cele mai fericite ocazii de a-şi valorifica însuşirile artistice şi puternica sa personalitate. A murit în 1733.

În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au mai venit în Portugalia şi alţi artişti francezi, cum este Antoine Nöel; dar cel mai delicat, prin talentul său de decorator şi prin simţul scenografic al peisajului, a fost Jean Pillement, de la care au rămas în Portugalia numeroase desene, tablouri, proiecte ele decoraţii, picturi murale etc. Pe lângă aceasta, a fost unul dintre maeştrii lui Vieira Portuense. Dintre artiştii italieni care au pictat în Portugalia se cuvine să-i pomenim pe cei mai influenţi: Dupra şi Vicente Baccarelli. Acesta din urmă a rămas în Portugalia de la sfârşitul secolului al XVI I-lea până în

1719. A fost iniţiatorul artei de decorare a tavanelor cu perspective arhitectonice, întemeind o adevărată şcoală, pe care au continuat-o câţiva artişti portughezi, cum ar fi António Lobo, Jerónimo da Silva, João Nunes de Abreu, António şi Victorino Serra etc.

Dintre pictorii portughezi ai secolului al XVIII-lea, cei mai importanţi în prima jumătate a secolului au fost Francisco Vieira de Matos şi André Gonçalves, iar în cea de a doua jumătate a secolului merită o atenţie specială Pedro Alexandrino, Primul Născut (EI Morgado) din Setúbal, Vieira Portuense şi mai ales Domingos Antonio de Sequeira.

Francisco Vieira de Matos (1699 – 1783), cunoscut îndeosebi sub numele de Vieira Lusitanul, era originar din Lisabona. S-a dus de tânăr la Roma, făcând parte din suita ambasadorului portughez, şi a studiat acolo pictura cu meşterul 239 Trevisani. După şapte ani s-a întors la Lisabona, dar unele incidente amoroase şi un atentat a cărui victimă a fost l-au silit să se refugieze la mănăstirea Sfântul Pavel, unde a pictat schimnicii din transept „desigur una dintre cele mai bune opere ale sale. Puţin mai târziu, în 1733, la moartea lui Quill ard, a fost numit pictor al curţii, şi în această calitate şi-a desfăşurat activitatea până târziu, la bătrâneţe, căci a murit abia în 1783. Ne-au rămas de la el picturi, desene şi lucrări în aquatorte. În pofida faptului că multe opere ale lui s-au pierdut probabil în urma cutremurului, ne putem face o idee despre stilul şi valoarea lui după tablourile de la Muzeul din Lisabona şi de la bisericile São Roque, São Paulo, São Francisco de Paula, Menino de Deus, fără a mai pomeni de Santo Antonio din Évora. Arta sa este un reflex al picturii italiene a acelui timp şi, cu toate că este un bun desenator, nu revelă, nici în culoare, nici în jocul de clarobscur, o personalitate pe care s-o putem aşeza la înălţimea reputaţiei de care s-a bucurat datorită elogiilor unor

istoriografi şi totodată legendei iubirilor lui. Se remarcă în primul rând ca autor de lucrări în aquatorte; a realizat numeroase ilustraţii şi viniete, foarte la modă în acest secol, şi îndeosebi compoziţii alegorice, cum este alegoria închinată morţii fratelui său.

André Gonçalves (1692 – 1763), discipol al lui Feminé – pictor genovez care şi-a desfăşurat activitatea la Lisabona – a umplut bisericile din Lisabona cu tablourile sale, aşa cum a făcut Bento Coelho în cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi cum va face Pedro Alexandrino în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Multe dintre bisericile din Lisabona îi mai păstrează operele, îndeosebi biserica Madre de Deus, unde, pe lângă *Viaţa Sfântului Iosif*, a pictat, deasupra arcului cupolei principale, *încoronarea Sfintei Fecioare*. La biserica São Paulo, în capela principală, se află şase tablouri care reprezintă, în ansamblu, cele mai bune opere ale lui dintre cele care ni s-au păstrat, prin culoare, compoziţie şi frumosul sentiment decorativ pe care-l evocă 240

tapiseria. Taborda, recunoscându-i uşurinţa şi gustul în potrivirea culorilor, îl acuză că face cópii după stampe, ceea ce pe de altă parte, nu era un lucru neobişnuit la aceşti *fa presto*. Dintre elevii săi – José da Costa Negreiros (1714 – 1759), Joaquim Manuel da Rocha (1730 – 1786) şi Joana Inácia, care a pictat portretele din palatul Oeiras –, cel mai cunoscut este Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810), acel *fa presto* din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea despre care am mai vorbit, artist care a folosit drept modele, la fel ca maestrul său, gravurile timpului. Poseda şi el o mare uşurinţă de execuţie şi a decorat deopotrivă biserici şi palate, altare şi tavane, trăsuri şi scaune. Dintre cele mai bune opere ale lui merită să fie pomenite altarul catedralei din Lisabona, *Sfântul Petru şi Sfânta Fecioară* de la Muzeul din Porto etc. Colorist după gustul epocii, n-a posedat acel extraordinar

simţ al culorii şi al clarobscurului care constituie gloria secolului al XVII-lea şi a influenţei lui Caravaggio.

Primul Născut (EI Morgado) din Setúbal (1761 – 1809), pe numele său adevărat José Antonio Faria de Barros, a fost elevul lui Vieira Lusitano, dar s-a consacrat mai ales naturilor moarte şi astăzi este foarte preţuit pentru puternica savoare realistă, aproape populară, a tablourilor sale.

Cu mult superior tuturor acestor artişti pe care i-am pomenit până acum a fost, indiscutabil, Francisco Vieira Junior, sau Vieira Portuense, care a trăit între 1765 şi 1805. După ce a studiat cu Strobèrle şi Pillement la Porto, a obţinut o bursă la Roma (1789) şi aici s-a întâlnit cu Fuschini, Taborda, Teixeira Barreto şi Domingos António de Sequeira, acesta din urmă emul al său în puţinii ani pe care-i mai avea de trăit. La Roma l-a avut dascăl pe Corvil; a cutreierat Italia, oprindu-se mai ales la Parma, unde a făcut cópii după Correggio, şi a pictat cu mult succes portretele ducelui şi ducesei de Parma şi portretul episcopului Turchi, după care Morghan a făcut o 241 gravură. A făcut numeroase desene pentru ediţiile

Bodoni şi, în sfârşit, a plecat la Londra în 1797. Contactul cu pictura engleză şi relaţiile foarte strânse cu Bertolozzi, Cipriani, Angélica Kauffmann şi alţi artişti ai epocii au conferit stilului său o înfăţişare nouă. La Londra a pictat câteva dintre cele mai bune opere ale sale, cum sunt cele aflate astăzi la Muzeul din Lisabona şi la biserica Ordinului Terţiar din Porto. Portretul unui necunoscut care se păstrează la Muzeul din Lisabona reflectă limpede influenţa portretiştilor englezi. A proiectat o ediţie a *Lusiadei* ilustrată de el, dar n-a ajuns să-şi realizeze opera şi, din nefericire, se păstrează doar schiţele, excelente desigur, aflate astăzi în posesia ducelui de Palmeia.

S-a întors în Portugalia în 1800 şi a lucrat la Porto şi îndeosebi la Lisabona. Numit pictor al curţii, a realizat în

această epocă puţine opere, fiind antrenat în intrigile de palat. Ros de boală, în aprilie 1805 s-a mutat la Madeira, unde a murit după câteva zile. Opera sa, datorită uşurinţei cu care picta, a fost mai bogată decât ne-ar face să presupunem scurta sa viaţă, şi în această operă se întâlnesc două influenţe: mai întâi cea italiană, din vremea când îl admira pe Correggio, şi apoi cea engleză, când arta marilor portretişti din Londra a contribuit la o înnoire a stilului său. Personalitatea şi-o dezvăluie mai uşor în unele desene, precum şi în schiţele pe care le-a făcut pentru ilustrarea *Lusiadei*. A fost un artist îndemânatic, înzestrat cu dărnicie şi nefericit, care nu a ajuns la împlinire.

De aceea, artistul care a dominat pictura portugheză de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din prima treime a secolului al XIX-lea a fost Domingos Antonio de Sequeira (1768 – 1837). Biografia acestui artist se desfăşoară într-un ciudat paralelism cu aceea a lui Goya (*Sequeira y Goya*, Madrid, 1929). Dintr-o familie de oameni săraci, născut la Belém, Sequeira a învăţat mai întâi cu meşterii de mâna a doua. Dar în 1788 s-a dus la Roma, unde a fost ucenicul lui Cavalluci şi Della Piccola şi a dobândit două premii importante. Timp de şapte ani a rămas în Italia şi a 242

executat cópii după Domenichino, Correggio, Guido Reni etc. Numit profesor la Academia São Lucas în 1795, a fost obligat să se întoarcă în Portugalia, dar n-a găsit mediul pe care-l visase. Probabil dezamăgit, s-a retras la mănăstirea Laveiras – asemeni lui Goya la Zaragoza – unde a pictat scene din viaţa lui São Bruno. în 1802 s-a întors în capitală, a fost numit primul pictor al curţii şi a primit însărcinarea de a realiza picturile palatului din Ajuda. în anul următor a sosit la Lisabona, venind de la Londra, pictorul Domenico Pellegrini, a cărui influenţă avea să fie esenţială pentru arta de portretist şi mai ales de colorist a lui Sequeira. în timpul primei invazii franceze a pictat o alegorie în care Lisabona cere protecţia lui Junot, în timp

ce un vultur imperial zboară deasupra lor. Acuzat de trădare de ţară şi victimă a persecuţiilor vremii, a fost închis timp de nouă luni în temniţa Limoeiro.

În perioada agitată care ţine de la războaiele lui Napoleon în Peninsula Iberică până la revoluţia liberală din 1820, Sequeira a fost nu numai pictorul familiei regale, înfăţişată în numeroase alegorii, ci şi al nobilimii şi al oamenilor însemnaţi ai timpului. Este marea perioadă a portretelor, a apoteozelor şi alegoriilor. îi proslăveşte pe dom João al VI-lea şi pe Wellington, la fel ca pe Junot mai înainte; face portretul lui Beresford şi apoi îi pictează pe naţionalişti din 1820, aşa cum mai târziu va face portretele lui dom Miguel, la Paris, şi dom Pedro al IV-lea, la Roma. (Patriotismul artiştilor se judecă după caracterul operei de artă şi nu după versatilitatea simpatiilor). Sequeira a fost întotdeauna un liberal sincer şi alegoriile Libertăţii şi Constituţiei sunt impregnate de un entuziasm idealist care i-a atras persecuţia contrarevoluţionarilor din 1823. Din această cauză emigrează în Franţa în 1823, şi în celebrul Salon din 1824 a expus *Moartea* l-ai *Camões*, fiind decorat de Carol al X-lea. împreună cu Forbin şi Stendhal, a frecventat casa doamnei Gérard, pe care o laudă în scrisorile (a căror ortografie lasă de 243 dorit) trimise cumnatului său – un fel de Zapater al lui Sequeira. S-a ocupat de asemenea de litografie, la fel ca Goya la Bordeaux şi în aceeaşi epocă. În sfârşit, s-a dus în Italia, unde, obosit de luptele politice din ţara sa, dar întotdeauna cu sufletul înflăcărat şi impresionabil, imprimă temelor religioase lirismul plin de fervoare cu care cântase romantic libertatea. Totul este conceput în această perioadă într-o lume superioară de vizionar şi străbătut de o suflare mistică înălţătoare. în 1833 a suferit un atac de paralizie, cu urmări grave, şi a murit în 1837. Este înmormântat la biserica Sfântul Anton al Portughezilor din Roma, aşa cum Goya se odihneşte la San Antonio de la

Florida din Madrid.

În evoluţia artei lui Sequeira pot fi deosebite trei perioade: 1. Faza academică de la Roma şi primii ani ai prezenţei sale la curtea lui dom João al VI-lea (1788 – 1807). 2. Perioada agitată a invaziilor şi revoluţiei liberale; este epoca alegoriilor şi portretelor (1807 – 1823). 3. Emigrarea la Paris şi ultimii ani petrecuţi la Roma (1823 – 1837).

Prima fază este reprezentată de alegoria închinată *întemeierii Casei de Ajutor*, de *Viziunea Sfântului Pavel*, tablourile înfăţişând viaţa lui São Bruno de la mănăstirea Laveiras, şi de portretele pe care le face pentru dom João al VI-lea (1802), contele de Linares, Luis Pinto Balsemão şi familia vicontelui de Santarém, care revelă încă de pe acum un admirabil desenator; portretul contelui Farrobo, în picioare, posedă o simplitate încântătoare. Un portret al lui dom Pedro de Sousa Holstein, aparţinând casei Palmeia şi aflat la Muzeul din Lisabona, pare a fi opera lui Pellegrini, deşi a fost atribuit lui Sequeira.

Perioada a doua este, totuşi, cea mai interesantă. Alegoriile închinate lui Junot posedă un mister al clarobscurului; aripile unui înger, mângâiate de o lumină vaporoasă, încearcă primul zbor al unei noi estetici. O altă alegorie care aparţine Colecţiei Palmeia, cu un sens politic opus celei dintâi, înfăţişează pe dom João al VI-lea şi întreaga familie regală. La o altă scară, dar cu o compoziţie identică, deşi cu mai puţine 244

note caricaturale, aminteşte de familia lui Carlos al IV-lea, a cărui fiică, Carlota Joaquina, figura în tabloul lui Goya ca prinţesă, iar aici apare ca regină. Din 1812 sunt alegoriile de la primăria din Lisabona. Unul dintre cele mai bune portrete ale sale este acela al mareşalului Beresford, în cărbune pe fond alb, cu negrurile catifelate ca un *mezzotinto* şi cu alburile foarte luminoase. Constituţia din 1820 îi inspiră o serie de desene, schiţe, alegorii, proiecte

de monumente şi o serie întreagă de portrete ale noilor deputaţi în Parlament, dintre care la Muzeul din Lisabona se păstrează mai mult de treizeci de schiţe în cărbune.

Sequeira poseda secretul de a grupa şi de a face să se mişte mulţimile; în sfârşit, stăpânea mişcarea magică prin care smulgea alegoria din ambianţa de convenţionalism banal a simbolurilor, transfigurându-le şi dizolvând formele în petele luminoase ale alburilor care dematerializează corporalitatea figurilor. Una din expresiile cele mai caracteristice ale artei sale de desenator o constituie portretele, deosebit de interesante fiind acelea ale copiilor – pictaţi în preajma lui 1817 –, astăzi la Muzeul din Lisabona, goyeşti prin forma liberă a modelajului şi prin expresia vie a ochilor negri care domină compoziţia. Această perioadă, una dintre cele mai rodnice ale activităţii sale, este bogat reprezentată în colecţia de desene şi picturi a Muzeului din Lisabona.

În sfârşit, aşa cum am mai spus, după emigrarea la Paris, ia parte la Salonul din 1824 cu *Moartea lui Camões*, elogiată de Stendhal şi astăzi dispărută. Este, de asemenea, epoca litografiei, tehnică pe care o încearcă aproape în acelaşi timp cu Goya. Dacă în operele din cea de a doua perioadă reflectă îndeosebi, ca pictor, influenţa lui Pellegrini după ce expune la Salonul din 1824, unde i-a putut vedea pe Lawrence şi pe englezi, moştenitori ai sentimentului veneţian al culorii, Sequeira, cu capacitatea de asimilare pe care o poseda, se întoarce la viziunea de colorist, eliberându-se de 245 tirania liniei, dând mai multă consistenţă alburilor luminoase şi învăluind formele într-o iradiere impresionistă. Schiţa pentru portretul lui dom João al VI-lea, de la Muzeul din Lisabona, reflectă această nouă viziune.

La Roma, printre ultimele sale opere importante, în afară de cele patru tablouri: *Coborârea de pe cruce*, *Adoraţia magilor*, *înălţarea la cer* şi *Judecata de apoi*,

trebuie amintite în primul rând schiţele pregătitoare, suficient de bine executate şi de o mare expresivitate, astfel încât pictura nu are în fond nimic de adăugat.

Sequeira a fost întotdeauna mai mult desenator decât pictor, şi de fapt formele create prin desen nu au fost transfigurate de culoare, ci de lumină, în felul acesta, pe când tabloul *Adoraţia magilor* din Colecţia Palmeia posedă o armonie banală de tonuri reci care te duc cu gândul la cromuri, Sequiera conferă schiţei în alb şi negru a aceleiaşi compoziţii o ambianţă de transfigurare care ajunge la supranatural şi imobilizează în extaz figurile magilor.

Am mai observat şi altă dată că influenţa lui Rembrandt, pomenită întotdeauna când se vorbeşte despre Sequeira, nu constituie o imitaţie. Esenţa artei celor doi maeştri este deosebită.

Sentimentul muzical pe care îl exprimă aceşti doi contrapunctişti ai luminii are, în cazul picturilor în acvaforte ale lui Rembrandt, grandoare wagneriană, cu negruri care strigă şi armonizări de alburi care zboară ca acordurile din *Parsifal*. Sequeira se complace mai curând în tonurile intermediare, şi fluidităţile lui armonioase se pierd în modulaţii care anunţă celebra *Cathédrale engloutie* a lui Debussy.

Dacă amintirea operelor pe care le-a văzut şi capacitatea de asimilare au adus prejudicii artei sale, unităţii de stil şi continuităţii, totuşi, având în vedere în primul rând desenele şi viziunea personală a clarobscurului (mai ales aceea în care formele se dizolvă în culoare), trebuie să recunoaştem că acesta a fost aspectul cel mai original şi care exprimă cel mai bine personalitatea artistului. 246

De aceea este apreciat ca un precursor al impresionismului în desen, aşa cum se vede în cele mai bune schiţe pentru tablouri. Pe de altă parte, însă, poate că

tocmai din pricina acestui vizionarism al personalităţii sale nu a avut ucenici.

PICTURA ÎN SECOLELE AL XIX-LEA ŞI AL XX-LEA

Pictura din prima treime a secolului al XIX-lea este încă dominată de personalitatea excepţională a lui Sequeira, a cărui activitate a început, aşa cum am văzut, din ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea. Contemporanii săi, Volkmar Machado, Taborda, F os quiñi, Joaquim Rafael etc., sunt pictori mediocri. Cel mai valoros reprezentant al academismului din această perioadă este Antonio Manuel de Fonseca (1796 – 1891), un manierist al secolului al XIX-lea.

Înnoirea picturii portugheze, sub egida romantismului, este târzie şi începe abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. în preajma lui 1880 se iniţiază perioada realismului, desigur cea mai importantă în evoluţia artei acestui secol. Fără a ne opri prea mult asupra convenţionalismului din pictura istorică a lui Metrass sau din cea narativă a lui José Rodrigues, vom aminti arta lui Anunciação şi Cristino şi, mai ales, arta vicontelui Meneses şi a lui Miguel Lupi, care sunt cei mai însemnaţi reprezentanţi ai ciclului romantic. Vicontele Meneses, care a fost comparat cu Winterhalter prin eleganţa compoziţiilor, prospeţimea şi armonia blândă a culorii, a pictat una din operele cele mai încântătoare ale acestei perioade: portretul soţiei sale, vicontesa Meneses. Anunciação şi Cristino au fost peisagişti romantici, cel dintâi în primul rând animalier, cel de al doilea îndeosebi cu talent de scenograf, evocând amândoi lumina aurie a asfinţiturilor în compoziţii decorative foarte preţuite şi astăzi, şi pe bună dreptate, de colecţionari. Cu toate acestea, artistul cu cel mai puternic temperament pictural al acestei generaţii a fost Miguel Lupi; pe de o parte, încă romantic prin culoare, prin desen şi prin seducţia temelor, ca în portretul marchizei de Belas, iar pe de altă parte,

realist în caracterizarea modelului, aşa cum se vede din portretele aflate la Muzeul de Artă Contemporană, dintre care merită să pomenim îndeosebi portretul mamei lui Sousa Martins.

Porto a constituit adesea, de-a lungul istoriei artei portugheze, un centru mai îndepărtat de influenţele cosmopolite şi de aceea mai tradiţional şi regionalist. Dar, în această perioadă, maeştrii perioadei romantice, Resende sau José Antonio Correira, n-au atins prestigiul grupului din capitală.

Marea generaţie de pictori ai secolului al

XIX-lea prezidată de Silva Porto îşi face apariţia în ultimul pătrar al secolului şi îşi continuă în primele decenii ale secolului al XX-lea activitatea începută în jurul anului 1880. Este o perioadă strălucită pentru literatură şi artă, care cuprinde grupul *Vencidos da Vida* (*Învinşii vieţii*), apoi generaţia lui Eça de Queiros, şi se încheie cu generaţia de artişti plastici dominată de figurile lui Soares dos Reis şi Columbano.

Silva Porto, care a trăit între 1850 şi 1893, a venit din Franţa, unde fusese elevul lui Daubigny şi devenise un adept convins al realismului francez.

În acelaşi timp, Marques de Oliveira (1853 – 1927) a fost de asemenea un promotor al artei contemporane. La Porto a luat naştere astfel unul dintre centrele de iradiere a peisajului naturalist din nord.

Pe de altă parte, la Lisabona se întemeia «Grupul Leului», format dintr-o serie de artişti înnoitori ai picturii portugheze, imortalizaţi de Columbano într-un tablou remarcabil, în care începe să-şi afirme personalitatea. Într-un manual ca acesta nu pot fi pomenite, nici măcar în rezumat, luptele şi biruinţele acestei revoluţii, ci doar enumerate marile opere care s-au realizat şi numele care ilustrează cel mai strălucit, în perspectiva istoriei, mişcarea naturalistă.

Peisajul lui Marques de Oliveira, artist prob şi sensibil, n-a atins lirismul lui Silva Porto, 248]

care a ştiut să evoce cărările din Ribatejo, prăfoasele drumuri cu ciobanul mânându-şi oile şi verdele cenuşiu al agavelor de pe marginea drumului, cu un temperament contemplativ şi trist. Sub influenţa acestor doi artişti, Marques de Oliveira şi Silva Porto, s-a ivit generaţia deceniului 1850 – 1860, formată din grupul de peisagişti care au interpretat natura cu scăpărările şi destăinuirile ei de lumină şi culoare.

La Lisabona, de prelungirea influenţei lui Silva Porta sunt legate îndeosebi numele lui José Malhõa (1855 – 1933), João Yaz (1859 – 1931), Antonio Ramalho (1858 – 1916) şi Alfredo Keil (1850 – 1907). Malhõa, cel mai viguros temperament artistic al acestui nucleu, vedea natura prin prisma unei lumini orbitoare, îndrăgostit de bâlciuri şi petreceri câmpeneşti, fascinat de policromia costumelor populare şi de un gust ţărănesc pe care şi-l formase încă din copilăria petrecută în mediul rural. De aceea, schiţele pentru tablouri, sau *pochades*[8], executate cu verva unui instinct sigur, exprimă mai bine, asemeni picturilor lui Sorolla, uimirea sa în faţa luminii decât compoziţiile decorative sau anecdotice cum ar fi *Beţivii* şi *Fado*. Keil şi Ramalho, fără a avea forţa lui Malhõa, se exprimă cu mai mult gust şi o sensibilitate mai delicată în tonalităţi fine, mai calde la Keil şi mai reci la Ramalho, care a fost, pe lângă aceasta, un excelent acuarelist. Vaz, cel mai bun pictor de marine al generaţiei sale, a dat apelor din Outão şi Setúbal şi reflexelor produse de velele portocalii în azurul Sadului, vibraţii şi transparenţe neatinse de niciun alt artist al timpului.

În nord, Marques de Oliveira, aşa cum am mai spus, a fost iniţiatorul mişcării naturaliste, în cadrul căreia s-au remarcat mai ales Arturo Loureiro (1853 – 1932), Sousa

8 în franceză în original.

Pinto (1856 – 1939) şi Enrique Pousão (1859 – 1884). Dintre aceşti artişti, cel mai original a fost Pousão, născut la Vila Viçosa, dar moartea prematură l-a împiedicat să realizeze opera pe care talentul său o promitea. Pânzele pe care le-a pictat în timpul şederii la Roma, Neap ole şi Capri au permis să se constate o viziune înnoitoare care-l situează printre precursorii impresionismului, mai mult prin maniera personală de a reda lumina şi culoarea decât prin amintirea şcolii.

Sousa Pinto şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii în Franţa, şi operele sale reflectă influenţa lui Breton şi Bastien Lepage. A fost, totuşi, un admirabil tehnician şi desenator şi, la întoarcerea în Portugalia, a îmbogăţit pictura ţării sale cu o remarcabilă serie de opere în pastel.

Arturo Loureiro a fost de asemenea un bun colorist şi animalier. Peisajele din Minho constituie una din temele cele mai bine executate şi mai reprezentative ale artei sale.

Artistul cel mai reprezentativ şi genial al acestei generaţii a fost Columbano Bordalo Pinheiro (1857 – 1929), personalitate autonomă a cărui operă reflectă mai mult subiectivismul unei viziuni originale decât vreo asemănare de şcoală sau crez estetic. Discipol al tatălui său, al lui Lupi şi Simões de Almeida, a fost un elev slab în anii petrecuţi la Academie şi n-a reuşit, pe de altă parte, la concursul pentru obţinerea burselor de stat. A reuşit totuşi să plece la Paris, de data aceasta cu o bursă primită din partea contesei de Elda, şi acolo a studiat cu marii maeştri fără a fi sedus de niciunul.

Tablourile *Concertul îndrăgostiţilor* şi *Mănuşa cenuşie* au fost expuse în Salonul din 1882 – 1883; cel dintâi care a stârnit un mare scandal în mediile artistice din Lisabona, este şi astăzi una dintre operele cele mai reprezentative ale maestrului.

În tabloul *Grupul Leului*, pictat în 1885, fixează pe

pânză generaţia camarazilor care l-au urmat în această mişcare de independenţă, glorie a şcolii realiste portugheze. Puţin mai târziu începe minunata serie de portrete extrem de importante atât prin personalitatea modelelor, cât şi prin arta cu care le-a consacrat pentru posteritate. E de ajuns să amintim portretele scriitorilor Antero 25q de Quental, Guerra Junqueiro, Fialho, Teixeira Gomes, Eugénio de Castro, Oliveira Martins, Eça de Queiroz, portretul contelui Arnoso, cele ale lui Alfonso Lopes Vieira, José de Figueiredo şi ale multor altora. în acelaşi timp cu portretele trebuie pomenită seria de naturi moarte, în care, la fel ca în opera maeştrilor olandezi din secolul al XVII-lea, calitatea preţioasă a materiei şi armonia stranie a tonurilor constituie una din tainele magiei sale.

Columbano a fost şi decorator, deşi această parte a operei sale, neexpusă în muzee, este mai puţin cunoscută. Ca portretist, nimeni n-a ajuns ca el la puterea de sinteză cu care transfigurează modelul, comunicându-i, asemeni lui Velázquez, gustul său aristocratic. Nu ştim dacă portretele lui reprezintă revelaţia unui psiholog, dar sunt cu siguranţă opera unui pictor care ştia să scoată din model tot ceea ce putea înnobila arta. Şi-a tratat modelele adesea ca pe naturi moarte, dar în acestea, ca şi în portret, va dăinui întotdeauna rafinamentul gustului cu care crea materia şi compunea culoarea. înnobila tot ce atingea, o mănuşă, un samovar sau un scaun stil, şi în naturile moarte lăsa să se ghicească, asemenea stridiilor, perla pe care o ascund.

Generaţia născută în deceniul următor (1860 – 1870), nu atât de bogată ca cea anterioară, numără totuşi câţiva maeştri, printre care se remarcă însuşi regele dom Carlos (1863 – 1908), Carlos Reis (1863 – 1940) şi Velo se Salgado (1864 – 1945). Regele dom Carlos a fost cu siguranţă cel mai important peisagist al acestei generaţii. Câmpurile

necuprinse ale crescătorilor de vite din Ribatejo, cu un lirism discret în asfinţituri; stejarii de plută din Alentejo, cu sepia arzătoare a trunchiurilor dezgolite, şi marinele sale, toate acestea sunt teme pe care nimeni nu le-a tratat cu o asemenea intensitate a sensibilităţii. Garlos Reis a fost un artist mai strălucitor în unele portrete, şi mai ales în interpretarea peisajului din Lousa, decât în virtuozităţile picturii anecdotice. Salgado, exce251 lent desenator, şi decorator, a pus în portretul lui

Braancamp Freire, capodopera sa, astăzi pierdută, întreaga vibraţie a luminii în alburile veşmântului şi bărbii pe verdele frunzişului, în aer liber.

Ar fi prematur să facem, în spaţiul îngust al unei sinteze de manual, istoria generaţiei contemporane, care ar trebui să studieze o serie întreagă de şcoli şi orientări, de la influenţa impresionismului şi a lui Cézanne până la cubism şi fovism. Judecata istoriei cere perspectiva timpului pe care generaţia celor în viaţă din fericire nu ne-o oferă. Dar dintre cei dispăruţi ar fi nedrept să nu amintim numele lui Sousa Lopes (1879 – 1944), desigur una dintre cele mai puternice personalităţi ale timpului său, uneori greşit înţeles în timpul vieţii şi prea uşor uitat după moarte. A fost un colorist excepţional, mereu în căutare de armonii noi, şi n-a avut egal ca pictor în acvaforte, prin dramatismul pe care l-a imprimat uneori amintirilor sale din război. În sfârşit, a fost, în secolul al

XX-lea, pictorul cel mai strălucit al mării şi al cerului, pe care a ştiut să le irizeze cu emoţia sa delicată şi cu bogatele tonalităţi ale paletei sale. Dintre desenatori, se cuvine să-l amintim pe Tagarro, care a dat arabescului liniei rafinamentul complicat al artei din Extremul Orient.

Încheiem aici studiul picturii, care în fiecare moment al evoluţiei sale a făcut să vibreze coloritul şi lumina intensă a peisajului portughez, atât de bogat deopotrivă în nuanţe dulci şi în contraste puternice. Dacă, pe de o parte,

curentele picturale ale fiecărui moment şi-au găsit ecou atât în dezvoltarea tehnicii cât şi în diferitele modalităţi stilistice care s-au succedat, pe de altă parte nu este mai puţin adevărat că pictura portugheză are o personalitate puternică prin care se deosebeşte de celelalte şcoli picturale, şi dacă a primit influenţe străine şi-a plătit apoi datoria, producând figuri proeminente şi înrâurind dezvoltarea picturii universale.

ARTELE DECORATIVE

INTRODUCERE

Înainte de a începe istoria artelor decorative în Portugalia, ni se pare necesar să tratăm problema care în parte le domină şi care le conferă originalitate şi caracter. Tot astfel trebuie să abordăm problema influenţelor Orientului asupra artei portugheze şi, la rândul lor, influenţele portugheze asupra artei orientale. M-am ocupat altă dată pe larg de această temă, aşa cum se cuvenea, într-o conferinţă, ţinută în iunie 1936, cu titlul *Imperiul portughez şi arta*. Repercusiunile reciproce dintre Orient şi Portugalia în domeniul artelor au fost o consecinţă a descoperirilor maritime şi a expansiunii Imperiului portughez dincolo de mări. De fapt, problema este şi mai vastă, fiindcă include relaţiile Portugaliei cu Marocul şi Brazilia, şi rezonanţele respective trebuie să fie cercetate în lumina multiplelor curente care au circulat între metropolă şi teritoriile de peste mări.

Influenţa Orientului s-a exercitat mai ales în artele decorative, ceea ce este foarte firesc, dat fiind că architect ura şi sculptura au avut o misiune prea accentuat religioasă pentru a ieşi din limitele tradiţiei creştine. Pictura, artă occidentală prin excelenţă, a evoluat în cadrul unei estetici şi iconografii străine de civilizaţiile Extremului Orient. Aşa se explică faptul că aşa-numitele arte minore, prin caracterul lor decorativ, au exercitat o influenţă mai mare asupra gustului occidental, sensibil la

stilizarea formelor şi la o 254
viziune decorativă a culorii. Portugalia, prin poziţia ei peninsulară şi prin relaţiile ei intime şi timpurii cu Marea Indiilor şi cu Oceanul Pacific, era ţara predestinată să reflecte, mai mult decât alte ţări ale Europei, nu numai influenţele Spaniei musulmane, care a fost pentru portughezi Orientul cel mai apropiat, ci şi pe acelea ale artei Extremului Orient, ale Indiei, Chinei, Japoniei şi Persiei.

Logic, o asemenea influenţă n-a putut să se exercite decât începând din secolul al XVI-lea, secol de iniţiere, când s-a format gustul pentru decoraţia orientală şi s-au dezlegat băierile capacităţii de asimilare naţională care avea să ducă nu numai la hibriditatea indo-portugheză, ci şi la ceea ce s-ar putea numi într-un sens mai larg *luso-orientalism*. Se poate înţelege faptul că în secolul al XIX-lea, pe timpul lui Sousa Viterbo, arta indo-portugheză a constituit un aspect exclusiv al influenţei Orientului, dat fiind că era epoca primelor cercetări asupra artei exotice de dincolo de mări. Dar astăzi, când problema a fost studiată sub diferitele aspecte ale rezonanţelor orientale, nu se mai poate accepta ca termenul indo-portughez să absoarbă întreg înţelesul expansiunii artistice portugheze, căci ar însemna să restrângem la India o influenţă care cuprinde repercusiunile Orientului asupra Occidentului şi acelea ale Europei asupra Extremului Orient.

În fiecare dintre capitolele care urmează vom avea ocazia să analizăm, pe lângă tradiţiile portugheze, influenţele orientale. Totuşi, ni se pare important să atragem atenţia din capul locului asupra uneia din consecinţele pe care expansiunea politică, religioasă şi economică a portughezilor a avut-o asupra artelor din Extremul Orient. De fapt, aceste repercusiuni nu constituie un fenomen de artă portugheză, ci doar influenţe ale prezenţei portughezilor în arta japoneză, chineză, indiană,

persană, senegaleză şi ale expansiunii şi prezenţei portughezilor în Orient. Paravanele japoneze şi obiectele lăcuite care cuprind referiri la debarcarea portughezilor la Fundi şi 255 Nagasaki, piese de o mare strălucire decorativă şi dintre care ni s-au păstrat mai mult de patruzeci de exemplare (două au fost de curând achiziţionate de unul din muzeele din Lisabona), constituie un capitol fundamental al influenţei portugheze în Japonia. Acelaşi lucru se poate spune despre temele europene şi despre hlazoanele portugheze lucrate în porţelan chinezesc, integrate în istoria şi evoluţia artei chinezeşti; de asemenea, despre varietatea covoarelor persane în care sunt înfăţişate personaje portugheze şi dintre care există mai multe exemplare la Lyon, München, Stockholm, Londra şi chiar în America. Sunt repercusiuni naturale ale călătoriilor şi aşezămintelor comerciale portugheze în arta orientală, dar nu sunt integrate în istoria artei portugheze. În sfârşit, în India, atât în ţesături cât şi în mobilier, reflexul expansiunii portugheze s-a manifestat prin hibriditatea decoraţiilor, în care, între temele simbolismului hindus şi stilizării orientale de plante şi animale, se ivesc episoade ale Istoriei Sacre, luate din Biblie şi din Noul Testament.

În pernele, broderiile din Goa şi Cambodgia, în eşarfele împodobite cu chenare şi *kinnaras*, din piele de reptilă şi picioare de pasăre (ca în picturile de la Ajanta), se văd teme biblice, ca bunăoară judecata lui Solomon şi uciderea lui Holofern, precum şi evocări mitologice, cum este aceea a lui Hercule şi a Hidrei, şi reprezentări ale navelor portugheze plutind pe valuri stilizate, înconjurate de monştri marini.

Pe fildeşurile senegaleze de la jumătatea secolului al XVI-lea (aflate astăzi la muzeele din München şi Berlin), asupra cărora a atras atenţia Luis Keil, se văd, alături de teme ale artei hinduse, Adoraţia magilor, Buna Vestire şi

alte teme creştine. Prin tehnica, stilizarea şi simţul lor decorativ, alte modalităţi ale artei indiene, executate de artişti indigeni, fac să apară amintiri ale temelor europene pe fildeşuri, perne şi broderii.

De fapt, constituie un aspect esenţial al artei indiene şi al influenţelor portugheze asupra înnoirii sale, care s-ar putea numi indo-portugheză nu numai prin faptul că a fost concepută în India 256

portugheză, ci şi prin caracterul hibrid al iconografiei.

Faptul că sunt cuprinse acum în istoria artei portugheze, cu repercusiunile pe care le-au avut asupra artei din metropolă – ceramica, mobilierul, în pernele şi covoarele din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea – respectivele arte decorative ale Orientului creează astfel un tip special de artă portugheză şi introduc în evoluţia ei aspecte ale unui exotism înnoitor.

XIV. ORFEVRĂRIA

EVUL MEDIU. Orfevrăria preromanică, atât de importantă şi până astăzi reprezentată în tezaurele Occidentului, îndeosebi în arta carolingiană de pe Rin şi Meuse, precum şi în arta iberică din Oviedo, Toledo şi León, a lăsat în Portugalia exemplare puţine şi ciudate. Potirul de argint suflat cu aur de la începutul secolului al XI-lea (în preajma lui 1010), care se păstrează la Muzeul catedralei din Braga şi este cunoscut sub numele de potirul Sfântului Geraldo, are o inscripţie cu numele donatorilor, contele Menendo González şi contesa doña Tuda, preceptori şi socri ai lui Alfonso al V-lea, regele Leonului. Este una din piesele excepţionale ale orfevrăriei vizigote.

Dată fiind importanţa sa în cadrul artelor minore, firește, dintre toate acestea, orfevrăria oglindeşte cel mai îndeaproape arhitectura şi sculptura timpului, repetând, la o scară mai mică şi într-o materie întotdeauna somptuoasă,

formele esenţiale ale stilului.

ORFEVRĂRIA ROMANICĂ. Prin puritatea liniilor, simţul proporţiilor şi sobrietatea decorativă, orfevrăria romanică reflectă în Portugalia acelaşi spirit care însufleţeşte arhitectura romanică, şi de bună seamă că a suferit, ca şi aceasta, o puternică influenţă a artei franceze.

Aşa cum arhitectura portugheză din secolul al XII-lea este săracă în ceea ce priveşte icono258

grafia şi sculptura figurativă, tot astfel orfevrăria romanică, şi îndeosebi potirele, nu posedă acea somptuozitate decorativă a pietrelor preţioase şlefuite cu fineţe şi a smalţurilor colorate care au conferit unora dintre piesele celebre ale Occidentului un caracter de ostentaţie şi fast, din pricina căruia ajung să pară uneori puţin cam barbare.

Aceeaşi sărăcie a purificat şi a stilizat formele, şi cele trei pocaluri romanice de la Alcobaça, aflate la Muzeul din Lisabona, precum şi cele de la Guimarães şi Coimbra, au atins o expresie nobilă de frumuseţe numai prin forma cupei şi a piciorului, şi un mic filigran la gâtuirea piciorului. Farmecul lor, ca şi acela al unor amfore greceşti, constă în puritatea concepţiei, în eleganţa curbelor şi în simţul desăvârşit al proporţiilor.

Potirul cel mai valoros al acestei epoci este potirul dăruit de Geda Mendes, în 1152, mănăstirii Refóios. Sub arcurile care împodobesc cupa, sunt admirabil cizelate figurile sfinţilor apostoli, iar pe picior, simbolurile celor patru evanghelişti cu o inscripţie care cuprinde date despre donator. Acest potir, în pofida relativei simplităţi a decoraţiei, este, fără îndoială, unul dintre cele mai frumoase ale orfevrăriei romanice europene. Altele, ca bunăoară atât de lăudatul potir de la Saint Rémi din Reims, sau cel din tezaurul de la San Marco din Veneţia, a cărui cupă, din calcedonie, este împodobită cu o mulţime

de pietre preţioase (secolele X-XI), sau vechiul potir de la Ermitaj, aflat astăzi la Muzeul Cloister din New York, împodobit cu ametiste, safire, turcoaze şi gr anat, ¡sunt, fără îndoială, mai bogate; dar cel de la Coimbra, a cărui cupă se deschide ca o floare, le întrece prin rafinata eleganţă a formelor şi gustul sigur al decoraţiei şi proporţiilor.

Un toiag de la mijlocul secolului al XII-lea, care se păstrează la Muzeul din Coimbra, din aramă suflată cu aur, cu decoraţii înfăţişând păsări, plante înfăşurate pe tije şi pietre preţioase, este un exemplar foarte valoros al orfevrăriei romanice.

O altă piesă remarcabilă a orfevrăriei portugheze 259 a vremii este crucea lui dom Sancho, din aur, aflată mai întâi la biserica Santa Cruz din Coimbra şi astăzi la Muzeul din Lisabona; pe una dintre feţele ei, gravată cu dalta, se află simbolurile celor patru evanghelişti, iar cealaltă este decorată cu pietre preţioase şi filigrane la partea de sus a piciorului. E datată în preajma lui 1214. Pe lângă ea, trebuie să pomenim o altă cruce de argint alb de la biserica din Poiares de la Régua, din anul 1225, şi cunoscută mulţumită Expoziţiei Centenarelor (Coimbra, 1940).

Un diptic-relicvar de argint suflat cu aur de la mănăstirea din Arouca, precum şi o parte din agheasmatarul şi sfeştocul de la Muzeul din Coimbra sunt romanice sub raport stilistic, deşi aparţin secolului al XIII-lea, ca şi crucile pomenite mai înainte.

În sfârşit, trebuie să amintim un miner de toiag, provenit de la Castro Daire şi lucrat la Limoges, aflat astăzi la Muzeul din Lisabona.

ORFEVRĂRIA GOTICA. A avut o scurtă perioadă de strălucire în timpul domniei lui dom Dinis. Din primul pătrar al secolului al XIV-lea este tezaurul reginei Sfânta Isabel, aflat astăzi la Muzeul din Coimbra. Este alcătuit

dintr-o statuetă a sfintei Fecioare, un relicvar din mărgean şi argint, o cruce de agate şi argint şi un colier de aur şi pietre preţioase. Câteva din aceste piese au blazoanele Portugaliei şi Aragonului. Despre statueta de argint s-a spus că reflectă stilul sculptural al epocii, dar în realitate îl reflectă numai în parte, fiindcă aceasta a fost o perioadă caracterizată printr-un stil grandios în arta statuară portugheză, pe când figura Sfintei Fecioare este sobră atât ca formă cât şi ca modelaj şi pliuri, prezentând totuşi mult interes prin faptul că este o piesă rară în Portugalia, unde sunt foarte puţine statuete de argint. Interesant este şi un Sfânt Nicolae din aceeaşi epocă. Un toiag de aramă suflat cu aur şi cu o stemă de email, câteva pietre preţioase şi pietre gravate, provenite de la Semide, se află tot la Muzeul din Coimbra.

Din secolul al XIV-lea s-a păstrat o serie de cruci din cristal de rocă şi argint aflate la Muzeele din Lisabona şi Coimbra şi la biserica Santo André din Mafra. Altele, numai din argint suflat cu aur, dar cu un elegant desen gotic, pun în lumină faptul că artiştii portughezi ştiau să aleagă modelele şi să realizeze operele cu un puternic simţ al goticului, pe care l-au asimilat atât în orfevrărie, cât şi în arhitectură. Un evangheliar din secolele XIII-XIV, legat în argint, aflat la Muzeul din Viseo, şi un relicvar de argint suflat cu aur, cu picior din secolul al XVI-lea, provenit de la Muzeul din Coimbra, completează enumerarea exemplarelor esenţiale din secolul al XIV-lea. Toate dezvăluie bun gust şi fineţe în execuţie, caracteristice acestei perioade de cultură şi artă prin excelenţă care a fost domnia lui dom Dinis.

În Portugalia, ca şi în Spania, se cunosc câteva nume de orfevri medievali, fără a se putea stabili legătura între ei şi operele păstrate, dar atât numărul lor, afinităţile de stil, cât şi inscripţiile donatorilor ne îndreptăţesc să credem că cea mai mare parte dintre ele au fost realizate

în ţară. Bineînţeles că în Portugalia, ca de altfel în tot occidentul Europei, orfevrăria sacră din perioada romanică şi parte din perioada gotică a fost lucrată în mănăstiri, într-o epocă în care până şi un episcop se mândrea că este aurar.

De la sfârşitul secolului al XIV-lea este un altar de argint suflat cu aur în formă de triptic şi care, după cât se spune, a fost cucerit în Castilia după bătălia din Aljubarrota, în 1385. Panoul central înfăţişează naşterea lui Iisus; panoul din stânga înfăţişează scene din viaţa Sfintei Fecioare, iar cel din dreapta, Adoraţia păstorilor şi a regilor magi. S-ar putea să fie o operă spaniolă, dat fiind caracterul de monumentalitate al piesei, extrem de rar în arta portugheză. Compoziţia înfăţişând Naşterea Domnului prezintă mari afinităţi cu basoreliefurile de la Atouguía da Baleia, dar folosirea emailurilor, şi ea foarte puţin obiş261nuită în Portugalia, este încă un motiv pentru a nu respinge ipoteza originii spaniole a acestei opere monumentale.

Din secolul al XV-lea se păstrează o valoroasă piesă datată şi un vas de împărtăşanie din Alcobaça, din argint suflat cu aur, lucrate din porunca lui frei João de Ornelas, în prima jumătate a secolului (1412). O cruce de procesiune provenită de la aceeaşi mănăstire, de peste un metru înălţime, dezvăluie un stil identic. Muzeul din Lisabona posedă, de asemenea, potire de la Coruche şi Almodovar, o cruce-relicvar din Bej a, un sipet din argint suflat cu aur cu aplicaţii de mărgean, cutiuţa unui capac de potir din Évora, cruci de procesiune împodobite cu flori de crin provenind de la biserica São Domingos din Évora, de la Alcabideche şi de la biserica Paraíso din Évora, şi, în sfârşit, o cruce de argint şi cristal de rocă, toate constituind exemplare ale orfevrăriei din secolul al XV-lea. Majoritatea potirelor, cu cupa şi baza cizelate şi cu tăietură gotică la bază, au foarte frecvent nodul decorat cu îngeri

smălţuiţi şi uneori cu emblema Portugaliei. Este un tip foarte cunoscut în occidentul Europei, întâlnit în orfevrăria franceză, precum şi în aceea a Ţărilor de Jos (Malines, Namur etc.).

Dintre lădiţele-relicvar din secolul al XV-lea, cu totul remarcabilă este cea de la Muzeul din Guimarães, din primul pătrar al secolului, cu o frumoasă inscripţie gotică, şi cea de la mănăstirea Avis, din cel de al doilea pătrar al secolului, executată din porunca conetabilului dom Pedro, mai târziu rege al Aragonului. Poartă deviza: *Paine pour joie*. Un relicvar de la biserica Misericordia din Setúbal, cu tăietură gotică la bază şi figuri cizelate în basorelief, cu nodul gotic flamboaiant şi partea superioară compusă dintr-o nişă în care se punea relicva, schiţează încă de pe acum o compoziţie care va fi caracteristică pentru vasele de împărtăşanie manueline.

ORFEVRĂRIA MANUELINĂ. Dacă piesele portugheze ale orfevrăriei medievale se caracterizează printr-o eleganţă a compoziţiei şi printr-o 262]

execuţie perfectă, perioada orfevrăriei manueline revelă o mare originalitate de forme decorative, ce reprezintă reflexul cel mai important al stilului manuelin al arhitecturii în arta toreuticii. Aşa cum există un stil manuelin în arhitectură şi în sculptura decorativă, tot astfel în orfevrăria sacră putem încadra în stilul manuelin un mare număr de potire, vase de împărtăşanie şi tăvi, nu numai de la muzeele din Lisabona, Coimbra, Porto, Guimarães şi Braga, ci şi din unele biserici regionale, cum ar fi Setúbal, Arganil, Évora, Vila Franca etc. Principala caracteristică a acestor potire este stilul ornamentaţiei vegetale cu fond gotic, prezentând mari asemănări cu acela al sculpturii decorative a faţadelor şi cristelniţelor manueline, aşa cum se poate vedea examinând brâiele răsucite care înconjoară cupa. în sfârşit, simţul proporţiilor, niţel cam scunde, şi bogăţia ornamentelor,

constituind un adevărat barochism precursor, care învăluie şi uneori înăbuşă liniile structurale ale potirului. Gustul epocii pentru această decoraţie se vădeşte atât în numărul, încă destul de mare, al potirelor manueline care se păstrează, cât şi în reproducerea aceluiaşi stil în piesele de orfevrărie care apar în pictura domniei lui dom Manuel, îndeosebi în ofrandele din tablourile care înfăţişează adoraţia magilor.

Problema genezei şi originalităţii stilului vaselor de împărtăşanie manueline este ceva mai complexă, fiindcă unele dintre ele, cum sunt cele de la catedrala din Porto, de la Muzeul din Viseo, din Guimarães – din 1534, deci ceva mai târzii – şi Chantilly, prezintă forme şi proporţii legate încă de stilul gotic care reuşeşte să supravieţuiască şi necucerite pe deplin la naturalismul exuberant al stilului manuelin. Dintre ele, trebuie să menţionăm neapărat remarcabilul vas de împărtăşanie cu valoare istorică, lucrat din aur şi emailuri, trimis de dom Manuel în anul 1506 mănăstirii Jeronimilor, împreună cu aurul prinosurilor din Quiloa.

În testamentul lui dom Manuel se spune că 263 acest vas a fost făcut de Gil Vicente, şi în acelaşi testament se mai vorbeşte despre o cruce mare aflată în tezaurul său şi lucrată de suspomenitul Gil Vicente. Această cruce a dispărut. Numele orfevrilor din timpul domniei lui dom Manuel sunt foarte numeroase, dar rareori poate fi stabilită vreo legătură între aceste nume şi operele păstrate.

Cu toate acestea, se ştie că unui anume meşter João i-a fost încredinţată de către regina doña Leonor execuţia relicvarului de aur de la mănăstirea Nossa Senhora, păstrat astăzi la Muzeul din Lisabona. Acest relicvar împodobit cu emailuri, pietre preţioase şi perle, este o piesă a Renaşterii prin forma arhitecturii şi stilul decoraţiei. Sunt gravate pe el blazonul şi emblema reginei:

pescăruşul. Acest meşter João ar putea fi identificat cu un João van der Staygolstsyt, pe care dom Manuel l-a însărcinat în 1511 să facă un vas de împărtăşanie pentru biserica Conceição din Bej a, astăzi pierdut, şi care, în 1510, împreună cu alţi aurari, ca bunăoară Diego Rodrigues, a fost chemat să evalueze un colier care provenea din Orient. Toate acestea revelă faptul că şi-a desfăşurat activitatea în timpul domniei lui dom Manuel, epocă în care alături de portughezi lucrau şi câţiva artişti flamanzi, atât în pictură cât şi în sculptura decorativă. Maestrul João a fost probabil unul dintre artiştii care au introdus în Portugalia gustul pentru emailuri, utilizate mai de mult în Italia, Franţa, Spania şi în câteva centre germane, cum ar fi Augsburg. Vasul de împărtăşanie de la Belém este lucrat cu emailuri, îndeosebi seria Sfinţilor Apostoli care înconjoară cupa în care se păstrează ostia, sferele armilare, colonadele şi decoraţia bazei, năpădită de scoici, păsări, melci şi alte teme naturaliste în gust manuelin, smălţuite în diferite culori. Astfel, pentru a da vasului de împărtăşanie al lui Gil Vicente adevărata lui semnificaţie istorică, este de ajuns să amintim că însuşi dom Manuel a poruncit să fie lucrat «cu aurul prinosurilor din Quiloa». Cât priveşte originalitatea lui artistică, chiar dacă se recunoaşte faptul că reflectă influenţa artei de pe Rinul de Jos şi prezintă afinităţi *2*

structurale cu vasele de împărtăşanie din Köln şi mai ales din Rees, poate fi revendicat pentru stilul pur portughez caracterul naturalist al decoraţiei, proporţiile puţin cam prea scunde specifice formelor manueline şi folosirea emblemelor regale, care înconjoară piciorul cu o cunună de sfere.

Împreună cu vasul de împărtăşanie al lui Gil Vicente este pomenit de obicei, ca o amintire, pocalul de aur de la mănăstirea Alcobaça, dispărut în 1836. A fost una din piesele cele mai renumite din tezaurul mănăstirii, lucrat cu

figuri în relief şi emailuri de diferite culori, pe lângă rubine, smaralde şi safire. Avea o inscripţie misterioasă pe care cronicarii din secolele al XVII-lea şi al

XVIII-lea s-au străduit zadarnic să o descifreze.

ORFEVRĂRIA RENASCENTISTĂ. Odată cu Renaşterea, în orfevrăria şi în decoraţia arhitectonică s-au schimbat nu numai formele, ci şi spiritul care le inspira. Nu mai rămâne nimic din grandoarea manuelină, nici din imaginaţia creatoare a naturalismului său exaltat, străbătut de o lumină orbitoare; reprezintă asimilarea unei arte străine, rafinate, produs al erudiţiei, în care renasc teme şi motive greco-romane, fenomen de cultură, cum este această răspândire a stilurilor, şi nu de creaţie autohtonă, cum este arta manuelină.

În Spania, arta meşterilor din familia Arfe, orfevri germani, a inspirat câteva din monumentalele vase de împărtăşanie de la jumătatea secolului al XVI-lea; dar în Portugalia aceste compoziţii piramidale n-au avut un ecou prea puternic, şi se păstrează o singură piesă remarcabilă: vasul de împărtăşanie dăruit catedralei din Coimbra de episcopul-conte dom Jorge de Almeida şi datată în 1527 (Muzeul din Coimbra). O cruce şi un triptic-relicvar de la mănăstirea Arouca, de la începutul secolului al XVI-lea, au aspectul unor opere din secolul precedent, atât în ceea ce priveşte ornamentele crucii, de un gotic arhaizant, 265 cât şi în ceea ce priveşte decoraţia tripticului.

Potirele din perioada manuelină prezintă o evoluţie decorativă spre Renaştere realizată printr-un salt cam brusc al formelor, care nu mai sunt tăiate la bază, ca înainte, în stil gotic, ci devin circulare, şi în acelaşi timp picioarele se eliberează din noianul de vârfuri pentru a căpăta forme mai geometrice, octogonale sau cilindrice, decorate cu teme lombarde. Exemplare foarte frumoase ale acestei noi modalităţi evolutive sunt potirele din Vila Nova de Poiares şi cele de la muzeele din Lamego,

Coimbra şi Lisabona, aproape toate din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea: unele, mai sobre în decoraţia cupei, cu ornamente gravate pe picior, cum sunt cele de la Muzeul din Lisabona; altele datate, cum este cel ele la São Vicente (1546 – 1547) şi cel al lui dom Jorge de Almeida (1551), sau uşor de datat, cum este cel al lui dom João Soares (1545 – 1572). Potirul de aur emailat, 1587, aflat la muzeul catedralei din Evora, este o piesă italiană cu basoreliefuri renascentiste.

Vasele de împărtăşanie ale Renaşterii revelă o evoluţie asemănătoare celei a potirelor, în primul rând în ceea ce priveşte suportul, aproape întotdeauna acelaşi. Totuşi, partea superioară, care încadrează cupa în care se păstrează ostia, are de obicei forma unui edicul cu balustru şi o friză la capătul căreia se află un mic templu cu arce rotunde şi mici arce butante foarte elegant desenate. Tot aşa sunt vasele de împărtăşanie de la Polques şi Covões. Cădelniţa de la Muzeul din Coimbra este încă un exemplu al acestei supravieţuiri a structurii gotice, chiar dacă elementele decorative aparţin mai curând formelor clasice ale Renaşterii. De la sfârşitul secolului al XVI-lea ni s-a păstrat Crucea Filipineză din tezaurul catedralei din Lisabona, în forma unei cruci a lui Hristos şi frumos smălţuită în alb, roşu şi verde.

Tot acestei perioade de tranziţie îi aparţin şi câteva piese de la Muzeul din Lisabona, studiate de Teixeira de Aragão, Joaquim de Vasconcelos şi João Couto, constituind prin ele însele un caz aparte în orfevrăria indo-portugheză. Teixeira 266; de Aragão s-a interesat mai mult decât toţi ceilalţi de piesele orientale aduse din India de părintele André Coutinho, care le-a dăruit mănăstirii carmeliţilor din Vidigueira, după cum scrie în testamentul lăsat în 1595. Din ele se păstrează la Muzeul din Lisabona o strană, un capac de potir cu filigran şi un relicvar.

Piesele pomenite mai înainte, chiar dacă sunt făcute

în India, nu au însă exotismul oriental al fildeşurilor şi al mobilierului din secolele al

*X*VI-lea şi al XVII-lea. Mai multă forţă vor dobândi crucile indo-portugheze din secolul al

*XV*II-lea, cu o învelitoare decorativă de alamă lucrată foarte fin şi aureolate cu raze unduitoare.

ORFEVRĂRIA PROFA DIN SECOLELE AL XV-LEA ŞI AL XVI-LEA. Pe lângă orfevrăria religioasă, mai bine cunoscută prin operele existente în tezaurele catedralelor şi muzeelor, trebuie să rezervăm un capitol special orfevrăriei profane, care s-a inspirat după modele diferite şi a căpătat o importanţă deosebită în Portugalia începând cu secolul al XV-lea.

Formele cele mai frecvente au fost ulcioarele, sau ibricele, cu lighenaşele respective pentru apa de spălat pe mâini, şi tăvile sau tipsiile.

Ciclul manuelin a fost unul dintre cele mai bogate ale orfevrăriei portugheze, aşa cum se desprinde din numeroasele comenzi făcute de dom Manuel şi din inventarele garderobei sale (T. de Tombo, *Biblioteca*, 156). În bogata colecţie din palatul Ajuda exista un ulcior manuelin de argint suflat cu aur, remarcabil prin originalitatea stilului decorativ, unul dintre cele mai frumoase exemplare ale artei orfevrăriei din epoca, lui dom Manuel. Pe piciorul cilindric care începe de la baza rotundă se sprijină ulciorul pântecos cu o decoraţie de ciulini răsuciţi care îl acoperă în întregime, fără să lase nicio porţiune netedă pentru a se transforma în dreptul gâtului într-un motiv complicat cu frunze de anghinare, care se prelungeşte până la capac. Concepţia compoziţiei ¿67 este de fapt o uriaşă anghinare care se iveşte dintr-un mănunchi de ciulini zburliţi, cu ornamente de tip manuelin. De-a lungul toartei, care are o formă sinuoasă, se pot vedea figuri şi motive florale, iar gura, care iese chiar din pântecul ulciorului şi este înfăşurată şi ea tot cu ciulini, se

termină printr-o figură în chip de jgheab. Această decoraţie manuelină a ulciorului din colecţia Ajuda poate fi asemuită cu decoraţia unui potir aflat la Muzeul din Lisabona, care, atât la bază, cât şi la picior şi parte din cupă prezintă ornamente identice.

Ciclului joanin (cel de al doilea pătrar al secolului al XVI-lea) îi aparţin ibricul de argint suflat cu aur de la Muzeul Machado de Castro, din Coimbra, a cărui decoraţie este întru totul renascentistă, cu medalioane, festoane şi teme lombarde; are la gură o himeră şi toarta în chip de şarpe. Mai complex ca inspiraţie, cu un stil italian mai pronunţat şi probabil posterior celui de la Coimbra este ibricul din colecţia Ajuda, tot din argint suflat cu aur, ca majoritatea pieselor de orfevrărie din secolul al XVI-lea.

Pe când la cel din Coimbra predomină decoraţia pe baza temelor lombarde, acesta are o serie întreagă de satiri, nereide şi figuri în stil roman, în care domină nudul, în cadrul unei concepţiiplastice care asimilează deplin estetica renascentistă. Sunt figuri nude care se caţără de-a lungul toartei în întâmpinarea unui dragon înaripat, şi chiar figuri de satiri care călăresc spre gura ulciorului, de la bază la vârf. Această decoraţie exuberantă şi plastică aparţine mijlocului secolului al XVI-lea.

Dar seria cea mai numeroasă, cea mai bogată şi cu caracterul cel mai portughez este seria tăvilor sau tipsiilor din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea, manueline, ori din prima jumătate a secolului al XVI-lea, care, risipite astăzi prin muzeele din Europa şi America, constituie unul dintre cele mai originale reflexe ale orfevrăriei portugheze din secolul al XVI-lea.

Descoperirea recenta a unor poansoane la Lisabona şi Porto, din secolele al XV-lea şi al XVI-lea – o 268

corabie cu doi corbi şi un P gotic – au îngăduit să se identifice cu certitudine tipsiile portugheze, dintre care unele figurează în muzee ca fiind din Oviedo. Corabia cu

cei doi corbi este de altfel emblema Lisabonei, inspirată din legenda lui São *Vicente* (Reynaldo dos Santos şi M. Irene Quilhó, *Os primeiros punções de Lisboa e Porto – Primele poansoane din Lisabona şi Porto*, în *Belas Artes*, nr. 6,1953).

Tipsiile din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, din argint suflat cu aur, sunt alcătuite din două brâie concentrice decorate sau înfăţişând scene din viaţa sfinţilor şi un medalion în mijloc. Un jgheab neornamentat desparte cele două brâie de marginea exterioară. Temele decorative prezintă următoarele modalităţi:

a) Sălbatici înarmaţi cu lănci şi arcuri cu săgeţi, uneori acoperiţi cu păr, în prezenţa unor animale fantastice din desişul pădurilor, ori teme geometrice, având la intersecţii diamante, ciucuri etc. Există exemplare de acest tip la muzeele din Lisabona, New York, Oxford şi în colecţiile Espíritu Santo, Pedro Costa şi Ajuda. Această modalitate decorativă, provenind de la sfârşitul secolului al XV-lea, a fost curat portugheză, cu puţine exemplare purtând o amprentă levantină (Mallorca, Barcelona etc.).

b) Cea de a doua modalitate, exclusiv portugheză, cu numeroase exemplare la Ajuda, are un caracter de-a dreptul exotic şi african. Brâul exterior este împărţit în sectoare prin intermediul unor trunchiuri de palmier şi reprezintă elefanţi, vânători, negri bătând toba etc. Pe medalionul din mijloc este gravată aproape întotdeauna stema Portugaliei.

[) Cea de a treia modalitate, desigur cea mai interesantă, înfăţişează, pe cele două brâie care împodobesc tipsia, teme de luptă, cu forţăreţe înconjurate de ziduri, corăbii şi caravele, războinici pedeştri ori călări, cu armuri din secolul al XV-lea sau de la începutul secolului al XVI-lea, tunuri, lăncii şi toate veşmintele de război ale

 ciclului manuelin. Cea mai frumoasă dintre toate

este poate cea de la Muzeul Victoria şi Albert din Londra, de la sfârşitul secolului al XV-lea şi care, deşi înfăţişează războiul troian, aminteşte sub raport iconografic de bătăliile de la Arcila şi Tánger, care au inspirat de asemenea operele de tapiserie ale epocii. În Colecţia Ajuda se mai află o tipsie lucrată în acelaşi stil decorativ, portugheză, care prezintă pe unul din drapele cele cinci steme ale Portugaliei.

d) în sfârşit, pe bogata serie a marilor tipsii manueline din Colecţia Ajuda, rotunde, cu diametrul de aproape un metru şi jumătate, sunt înfăţişate diferite scene biblice, mitologice sau alegorice într-un stil decorativ care poate fi caracterizat, deopotrivă cu cel arhitectonic, drept stil manuelin, pentru înclinaţia naturalistă a decoraţiei, însoţită de inscripţii în portugheză şi de o cunună de scaieţi răsuciţi care înconjoară medalionul central.

Tot ciclului manuelin îi aparţine un ceas de nisip, din sticlă şi argint suflat cu aur, piesă rară (Muzeul de artă antică), cu stema Portugaliei de o parte şi sfera armilară a lui dom Manuel de cealaltă.

CICLUL LUI DOM JOÃO. Acest ciclu corespunde celui de al doilea pătrar al secolului al XVI-lea şi reflectă influenţa Renaşterii italiene în temele şi formele decorative. În orfevrăria acestei perioade nu se întâlneşte varietatea de aspecte pe care am semnalat-o în cadrul ciclului manuelin, fiindcă unitatea artei din perioada lui dom João este conferită de faptul că s-a inspirat dintr-un stil care se dezvoltase mai înainte în Italia, pe când stilul manuelin, stil de gestaţie naţională, reflectă ezitările, căutările şi încercările unei arte în plină evoluţie înnoitoare.

Studiul comparativ al numeroaselor tipsii din cel de al doilea pătrar al secolului al XVI-lea ne îngăduie să descifrăm modalităţi decorative distincte. într-un prim

grup, decoraţia este constituită din temele obişnuite ale Renaşterii: centauri, himere şi sfincşi împodobesc cele două brâie; de o 270

parte şi de alta, încadrând temele centrale, se află embleme, ziduri crenelate, urne etc., cu o funcţie pur ornamentală. Câteva exemplare care ilustrează această modalitate se află la Ajuda, la Muzeul de Artă antică, în Colecţia lui dom Pedro Costa, în Colecţia Wernher (Lutton Hoo) etc.

Mai interesant şi mai numeros este cel de al doilea grup, alcătuit din basoreliefuri înfăţişând scene istorice, în care se povestesc victoriile lui Alexandru cel Mare, intrarea lui Cezar în Roma, formând aproape întotdeauna o compoziţie continuă, asemenea decoraţiei sarcofagelor. Alteori brâiele se despart prin intermediul pilaştrilor în stil renascentist şi în fiecare despărţitură este evocat un episod din mitologie sau din Biblie, cum ar fi mitul lui Orfeu, povestea lui Samson şi a Dalilei, a lui Judith şi Holofern, şi, în sfârşit, asedii şi bătălii, oraşe fortificate, tunuri, războinici pedeştri şi călări, cu armurile vremii etc.

Originea portugheză a acestor tăvi este pusă în evidenţă nu numai prin amprenta şi caracterul compoziţiei şi prin blazoanele naţionale, ci şi prin stemele folosite, cum sunt bunăoară cele cinci răni ale răstignirii şi crucea lui Hristos, şi, în sfârşit, chiar inscripţiile gravate în portugheză, cum este frumosul exemplar de la Metropolitan Museum din New York. Pe această tavă, de-a lungul chenarului care înconjoară întreaga compoziţie, se poate citi în portugheză povestea lui Judith şi Holofern, iar în mijloc se află un frumos medalion în email. Aceeaşi semnificaţie mai au şi alte patruzeci de tipsii aparţinând primei jumătăţi a secolului al XVI-lea, care invadează astăzi muzeele din New York, Oxford, Londra, Lutton Hoo şi colecţiile portugheze, cu originalitatea orfevrăriei laice portugheze ale ciclurilor joanin şi mai ales manuelin; pe

lângă aceasta, se pune astfel în lumină evoluţia acestei arte în Portugalia.

SECOLUL AL XVII-LEA. Acest secol constituie una din epocile cele mai remarcabile ale 271 orfevrăriei portugheze, prin puritatea clasică a formelor, uneori de o sobrietate desăvârşită în decoraţie, prin profunzimea lucrului în relief, prin mijloacele şi tehnica cizelării, a cărei execuţie aminteşte de arta broderiei. Aceste afirmaţii se aplică deopotrivă la orfevrăria sacră şi la cea laică. Printre piesele liturgice predomină potirelevase de împărtăşanie, în care aceeaşi piesă se poate compune din două părţi distincte, dintre care cea de jos, care este potirul, slujeşte drept suport pentru vasul în care se păstrează ostia. Buzele, umflate prin cizelare fină în relief, au de obicei un contur circular, unele mai mult sau mai puţin cilindrice sau ovoidale, şi capătă viaţă prin ritmul mulurilor sau prin desenul gravurilor tipice şi specifice secolului al XVII-lea. Partea care reprezintă vasul de împărtăşanie este alcătuită din coloane sau baluştri clasici, care încadrează o cupă pentru păstrarea ostiei de formă circulară, terminată printr-o cupolă cilindrică sau sferică. Există exemplare splendide la Mira, Trancoso, Momenta de Beira şi la muzeele din Coimbra, Lisabona şi Porto.

Modelele cele mai simple, în care vasul de împărtăşanie are un suport propriu, fără cupă, dobândesc în secolul al XVII-lea un aspect deosebit, conferit de un nimb de raze curbate şi unduitoare care înconjoară vasul pentru păstrarea ostiei, aşa cum se poate vedea la Ilhavo şi la exemplarele din Coimbra şi Lisabona.

Ferecăturile din argint sculptat în relief ale liturghierilor din secolul al XVII-lea, de la Coimbra, de la catedralele din Porto, Bej a etc. sunt exemplare tipice pentru această aplicaţie a orfevrăriei.

În acelaşi stil cu aceste ferecături este lucrat sipetul de argint suflat cu aur de la Muzeul din Lisabona, cu desen

baroc, cizelat şi săpat ca o broderie şi cu console şi volute specifice epocii. Aparţine celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea.

Dintre potirele din secolul al XVII-lea, frumoase prin gustul şi echilibrul diferitelor elemente şi prin puternica savoare arhitectonică a structurii, sunt remarcabile potirul canonicului Gas272

par de Campos Abreu, de la catedrala din Viseo, datat în 1629, precum şi acela al «luminătorului» Estêvão Gonçalves, din 1626.

Dintre crucile-relicvar, cea mai de preţ este, desigur, aceea de la Vila Viçosa, atât prin grandoarea materialului (pietre preţioase încrustate în aur), cât şi prin emailurile sale; are gravate pe ea stemele regale şi a fost făcută în deceniul 1656 – 1666. O altă cruce foarte importantă este cea de la Muzeul de Artă Sacră (Évora), care conţine mai mult de o mie de diamante, rubine, smaralde şi safire şi are gravat blazonul arhiepiscopului Teles de Silva (1691 – 1703).

Colecţia de cruci din secolul al XVII-lea reunită la Expoziţia din Coimbra din 1940 a dezvăluit grandoarea şi frumosul stil al acestui sector al orfevrăriei din acel timp.

De la începutul secolului al XVII-lea se păstrează marele mormânt de argint al Reginei Sfinte, în altarul principal de la biserica Santa Clara-a-Nova din Coimbra. A fost lucrat din porunca contelui-episcop în 1612 şi împodobit cu coloane corintice de proporţii foarte potrivite şi de o mare valoare clasică a formelor.

O altă operă de argint lucrată în relief şi cizelată fin, una dintre cele mai importante ale vremii prin monumentalitatea ei, este altarul catedralei din Porto, la a cărei realizare au contribuit mai multe generaţii de artişti din Lamego, însărcinaţi succesiv să desăvârşească opera. Există documente ale comenzilor pentru diferite piese, din 1639 până în 1651, piese corespunzătoare celor patru

corpuri ale chivotului, executate succesiv de către orfevrii Manuel Guedes, Miguel Pereira şi Bartolomé Núñez. în sfârşit, partea de mijloc a bolţii, tot de argint, este o completare a altarului, şi cuprinde o cruce, candelabre, urne pentru flori etc., aparţinând deja secolului al XVIII-lea.

Un alt exemplar magnific al orfevrăriei portugheze din secolul al XVII-lea este chivotul de argint de la altarul principal al bisericii Ieronimilor din Belém, executat din porunca lui dom Alfonso al VI-lea în anul 1663 şi terminat în timpul domniei lui dom Pedro al II-lea, în 1675. Este o operă importantă fiindcă ilustrează stilul decoraţiei de orfevrărie din cel de al treilea pătrar al secolului al XVII-lea şi slujeşte drept nouă bază de identificare pentru stilul epocii.

Orfevrăria laică din secolul al XVII-lea reprezintă câteva din aspectele cele mai caracteristice ale acestei arte somptuoase care nu este decât un reflex al valorii naţionale pe care întreaga artă a secolului al XVII-lea a avut-o în Portugalia, atunci când ţara a fost obligată, din pricina ocupaţiei şi a luptelor care au durat aproape un secol, să se concentreze şi să găsească în ea însăşi forţa creatoare de forme, atât în literatură, cât şi în artele plastice. Ligheanul şi ibricul au urmat evoluţia începută sub influenţa formelor Renaşterii, cu toate că în Portugalia au fost mai puţin folosite decât în Spania. Ibricul avea fundul plat şi corpul aproape cilindric, cu deschidere largă, ciocul scurt şi toarta în formă de liră, dreptunghiular la început şi cilindric sau sinuos mai târziu. Ibricul tipic spaniol, aşa cum se poate vedea examinând numeroase exemplare aflate în colecţiile din Valencia aparţinând lui Don Juan, Lázaro Gardiano, doamna de Bauzá etc., a fost relativ rar şi neobişnuit în arta portugheză, şi exemplarul păstrat la Muzeul din Lisabona, cu emailuri ovale, trebuie să fie de origine spaniolă.

Dacă ibricele din secolul al XVII-lea sunt mult mai frecvente în Portugalia decât cele din secolul al XVI li-lea, tipsiile de argint lucrate în relief şi cizelate fin au ajuns să fie unul din modelele cultivate cu o asemenea frecvenţă şi înrădăcinate atât de adânc în gustul naţional, încât acest tip din secolul al XVII-lea a fost produs de foarte multe ori de-a lungul secolului al XVIII-lea şi se repetă chiar şi în imitaţiile care se fac în zilele noastre.

Modalităţile pe care le prezintă marile tipsii din secolul al XVII-lea permit să se întrezărească o evoluţie în care formele iniţiale nu sunt câtuşi de puţin cele mai puţin reuşite. La exemplarele cele mai sobre, tipsia rotundă şi netedă se termină printr-o mulţime de loburi concave care iradiază din medalionul central, fie neted şi el, fie împodobit cu un blazon. La alte exemplare, fiecare lob este împodobit cu o floare, uneori un trandafir sau mai des o lalea olandeză, care, într-un anumit fel, sugerează izvorul de inspiraţie al artistului. În alte cazuri, împărţirea în sectoare se pierde, şi decoraţia, întotdeauna exuberantă şi lucrată în relief, acoperă toată suprafaţa tipsiei, cu flori, păsări şi alte animale, iar pe medalionul din mijloc se află fie blazonul unei familii nobile, fie noi teme, ca bunăoară corăbii, coşuleţe cu flori, păsări etc. Alteori, în sfârşit, marginea descrie o mulură convexă împărţită în unele cazuri în loburi oblice, care formează nişte adâncituri umbrite la întâlnirea cu concavitatea centrală, împodobită cu aceeaşi bogăţie decorativă.

Acest stil al secolului al XVII-lea s-a inspirat cu siguranţă, dată fiind repetarea obsedantă a temei, din arta olandeză, a cărei influenţă s-a exercitat şi în Anglia şi Suedia. în Portugalia, totuşi, independentă de temele decorative, forma esenţială a tipsiei urmează o evoluţie originală, suficientă pentru a o caracteriza drept un stil în care uneori renaşte prolixitatea şi eflorescenţa spiritului manuelin. În această înrădăcinare a gustului curat

portughez stă explicaţia multiplelor rezonanţe pe care le-a avut de-a lungul secolului al XVIII-lea, şi toate aceste tipsii pot fi datate cu uşurinţă datorită contrastelor bine marcate.

Un alt tip foarte diferit este tipul de tipsie cu decoraţie geometrică sau tipul lipsit de ornamente, a cărui simplitate şi eleganţă contrastează cu aspectul greoi şi volumul mare al celor pe care le-am descris mai înainte. În colecţia comandantului Vilhena şi la Muzeul din Porto există câteva exemplare de o mare frumuseţe aparţinând acestei ultime modalităţi.

O formă frecventă în orfevrăria portugheză şi care poate că şi-a exercitat influenţa asupra celei engleze o constituie ceştile de prietenie sau *love cups*, modelate în loburi, fie oblice, fie radiale, 275 şi cu două toarte mai mult sau mai puţin stilizate.

Trebuie să spunem, în sfârşit, că unele ceşti cu picior sau fructiere, cum sunt cele ale lui Artur Sandão (Porto) şi cele ale contelui Alcaçovas (Lisabona), reflectă aceeaşi concepţie sobră şi plastică a acestei creaţii renascentiste.

ORFEVRĂRIA DIN SECOLUL AL XVIII-LEA. Orfevrăria din timpul domniei lui dom Pedro al II-lea capătă o importanţă remarcabilă, participând la înflorirea artelor de la sfârşitul secolului al XVII-lea, dintre care faianţa şi sculptura decorativă barocă au ocupat primul loc, aşa cum am mai spus.

Ludovice, a cărui formaţie iniţială a fost aceea de gravor, a început, încă din primii ani ai secolului al XVIII-lea, să dovedească o mare pricepere şi un bun gust de orfevru, aşa cum se vede din bronzurile şi sipetele sacristiei de la biserica Santo Antonio. Mai târziu, a realizat câteva piese de orfevrărie sacră nu numai pentru Mafra, ci şi pentru altarul bisericii Carmo şi poate şi pentru tabernacolul bisericii Encarnação. Aceasta a fost, cu siguranţă, una dintre primele surse ale influenţei pe

care orfevrăria italiană o exercită asupra artei naţionale portugheze.

Un alt curent, importat tot din Italia, şi a cărui influenţă se vădeşte în câteva piese portugheze din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, este ilustrat de admirabila colecţie de orfevrărie liturgică a capelei Sfântului Ioan Botezătorul de la biserica São Roque (1747). Deşi acest tezaur nu este opera orfevrăriei portugheze, aparţine încă patrimoniului artistic al naţiunii şi, mai ales, a constituit un model şi un exemplu, a cărui influenţă avea să se simtă în orfevrăria sacră din timpul domniei lui dom José.

În acelaşi timp cu influenţa italiană, exercitată atât prin exemplul lui Ludovice cât şi prin tezaurul de la São Roque, trebuie subliniat încă un curent de influenţă nu mai puţin important alcătuit din operele artei franceze: vase şi diferite alte piese ale orfevrăriei laice, executate la porunca lui dom João al V-lea, a lui dom José şi chiar a unor nobili portughezi, de către fraţii Germain şi alţi remarcabili artişti ai epocii, cum sunt Durand şi Cousinet. Prima serie de piese de acest gen a pătruns în Portugalia încă în timpul domniei lui dom João al V-lea, dar a dispărut topită în incendiul care a completat acţiunea devastatoare a cutremurului din 1755. O nouă comandă a Curţii portugheze, făcută la Paris în timpul domniei lui dom José, a fost sursa de inspiraţie pentru o mulţime de vase portugheze care constituie astăzi una din gloriile Muzeului din Lisabona. Se înţelege că în prezenţa acestor două colecţii, astăzi unice în lume, cea italiană şi cea franceză, orfevrii portughezi au ştiut să extragă din ele lecţia pe care o cuprindeau tehnica şi stilul lor. Astfel, se poate spune că orfevrăria portugheză din secolul al XVIII-lea, mai mult cea laică decât cea sacră, posedă piese de o mare eleganţă, păstrate astăzi în numeroase colecţii particulare, dintre care se cuvine să amintim colecţia Fundaţiei

Ricardo de la Espíritu Santo.

Întoarcerea la sobrietatea decorativă şi la neoclasicismul formelor s-a produs în Portugalia puţin mai târziu decât în Franţa şi Anglia, dar concomitent continuă să se păstreze urmele stilului rococo din timpul domniei lui dom José, iar la rândul său neoclasicismul se prelungeşte în primele decenii ale secolului al XIX-lea, până când se face trecerea la stilul imperial. În felul acesta, limitele primului ciclu se prelungesc puţin dincolo de sfârşitul domniei lui dom José; şi tot astfel, stilul doñei Maria I trece şi în secolul al XIX-lea. Rococoul şi stilul Adams au cunoscut o înflorire deosebită în nord, datorită influenţei şi importanţei coloniei engleze din Porto.

Cronologia contrastelor din Porto, stabilită de obicei în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, trebuie să fie dată înapoi, asemenea cronologiei poansoanelor din Lisabona, şi anume situată în primele decenii ale secolului. În urma investigaţiilor noastre şi ale colaboratoarei noastre doña Maria Irene Quilbo, primele poansoane din

Lisabona şi Porto au fost identificate exact. Începând din ultimii ani ai secolului al XVII-lea, operele prezintă două poansoane: cel de contrast şi cel al orfevrilor, ceea ce uşurează identificarea ciclurilor şi ne îngăduie să cercetăm evoluţia stilurilor.

Majoritatea operelor vor ieşi din atelierele din Lisabona şi Porto; dar uneori au asemenea poansoane şi operele din Coimbra, Braga, Guimarães, Aveiro, Setúbal, Santarém şi Évora.

Întemeindu-ne pe cunoaşterea mărcilor şi pe caracteristicile de stil, putem împărţi istoria orfevrăriei din secolul al XVIII-lea în patru mari perioade, care reprezintă tot atâtea generaţii.

În primul pătrar al secolului al XVIII-lea predomină încă rezonanţele şi urmele artei din timpul domniei lui dom Pedro al II-lea; numeroase piese, fie sacre, fie laice, poartă

amprenta secolului al XVII-lea, cu lalele şi alte flori, cu păsări şi frunze, şi au marginile lucrate în relief şi cizelate fin. Unele dintre aceste piese au poansoane care pot fi situate în primul pătrar al secolului al XVIII-lea, şi atestă faptul că gustul acestei epoci se prelungeşte şi la începutul domniei lui dom João al V-lea. Orfevrăria joanină nu se înnoieşte decât în cel de al doilea pătrar, în urma influenţei lui Ludovice şi a artei franceze. Este o perioadă când apar gravori excelenţi, care, atât prin vasele de argint, cât şi prin sculptura decorativă, faianţă şi broderie, revelă o nouă perfecţiune stilistică.

La sfârşitul domniei lui dom João al V-lea se schiţează curentul rococo, a cărui expansiune deplină cuprinde domnia lui dom José, adică cel de al treilea pătrar al secolului al XVIII-lea.

Ultimul ciclu al orfevrăriei din secolul al

XVIII-lea este ciclul neoclasicismului, inspirat, mai ales în Portugalia, din stilul englez al artiştilor din familia Adams.

Ar fi imposibil să pomenim toate exemplarele orfevrăriei laice din secolul al XVIII-lea. Nu numai muzeele din Lisabona, Porto şi Coimbra posedă exemplare magnifice, ci şi, în primul rând, colecţiile particulare cuprind câteva piese foarte valoroase care revelă un stil şi un gust de mare rafinament.

În cadrul orfevrăriei sacre, unde influenţa italiană a fost mai puternică, există câteva piese datate, îndeosebi din timpul domniei lui dom José, cum ar fi, bunăoară, o pixidă din 1766 şi un potir din 1768, păstrate în Muzeul din Lisabona. Sunt numeroase candelabrele de altar din epoca joanină sau rococo, cu poansoane din Lisabona sau Porto. Dar exemplarul cel mai preţios al orfevrăriei sacre este vasul de împărtăşanie de la Bemposta, păstrat la Muzeul din Lisabona, ale cărui pietre preţioase, smaralde, rubine, diamante, topaze, ametiste şi granate strălucesc

orbitor. Este cu siguranţă o operă joanină, al cărui desen a fost atribuit artistului italian Ludovice.

Elemente importante nu numai prin arta lor, ci şi prin ceea ce revelă poansoanele lor, sunt tabernacolele de la Lisabona şi Porto. Cel de la biserica Ieronimilor, din 1675, şi altarul catedralei din Porto (1639 – 1683) contribuie la identificarea stilului lui dom Pedro al II-lea şi a ultimelor sale manifestări care se prelungesc în primii ani ai secolului al XVIII-lea. Altarul de argint de la mănăstirea Comendadores din Avis, opera principală a orfevrăriei portugheze de la începutul secolului al XVIII-lea, al cărei tabernacol, fără nicio îndoială, a fost lucrat de Ludovice, este un exemplar de mare preţ al orfevrăriei baroce; scoate în evidenţă cele mai vechi poansoane baroce. Pe de altă parte, pilaştrii care încadrează tabernacolul catedralei din Porto revelă, pe lângă data când a fost făcută opera (1742), poansonul de contrast şi cel al fabricantului.

La începutul secolului al XIX-lea, dom João al VI-lea a oferit lordului Wellington un somptuos vas din argint suflat cu aur, desenat de pictorul Domingos António de Sequeira (1812), în stilul imperial şi în întregime cizelat de orfevri portughezi. Muzeul din Lisabona posedă desenele pe care le-a făcut Sequeira pentru acest vas. Astăzi *119* este expus la Apsley House (Londra) şi constituie ultima mare operă a orfevrăriei portugheze în primul pătrar al secolului al XIX-lea.

Decăderea acestei arte, care a survenit puţin după aceea, a fost un fenomen general în Europa, şi Portugalia nu se putea sustrage.

Orfevrăria portugheză din secolul al XVIII-lea n-a avut marea originalitate, exuberanţa şi naturalismul epocii manueline; nici caracterul masiv al unei sobrietăţi neexagerate care a conferit greutate şi personalitate orfevrăriei din secolul al XVII-lea. Dar orfevrii din secolul al XVIII-lea au fost excelenţi tehnicieni şi gravori şi au

imprimat artei lor o eleganţă şi un bun gust care conferă un mare prestigiu orfevrăriei portugheze a acelui timp.

XV. MOBILIERUL

Ne lipsesc, din nefericire, exemplarele necesare pentru a putea redacta cu rigoare acest capitol al artei ornamentale. Dintre puţinele piese despre care putem vorbi; amintim un jilţ gotic, provenit de la mănăstirea Var atojo şi păstrat la Muzeul din Lisabona; este unul din vestigiile cele mai rare pe care se bazează reconstituirea artei de la mijlocul secolului al XV-lea. Pictura portugheză a epocii, care, pe de altă parte, nu este prea bogată, nu reproduce nicio mobilă, nici măcar în tablourile lui Nuno Gonçalves, care oglindesc atât de fidel ambianţa secolului al XV-lea. Ceea ce cunoaştem din secolul al XVI-lea seamănă destul de bine cu arta din Castilia, şi puţinele tavane în stil mudéjar de la sfârşitul secolului al XV-lea, precum şi acelea de la catedrala din Coimbra (aflate astăzi la muzeu), de la palatul din Cintra, de la biserica Madre de Deus, de la catedrala din Funchal şi biserica din Caminha, subliniază, indiscutabil, o puternică influenţă spaniolă. Matos Sequeira spune că după primele călătorii în India, contactele cu Orientul au modificat profund decoraţia caselor şi palatelor din Portugalia şi afirmă: «Lisabona a devenit centrul de răspândire a noutăţilor de peste mări, şi obiectele lăcuite din China, precum şi cele cu incrustaţii de sidef şi fildeş, au conferit decoraţiei mobilierului din acea epocă un caracter exotic 281 foarte pronunţat. Paturi, mese de birou, sipete, lăzi şi dulapuri au început să iasă în număr tot mai mare din ateliere, multe dintre ele fiind exportate. Într-o colecţie portugheză se găseşte un pat de lemn suflat cu aur cu adevărat remarcabil, cu sculpturi fine şi împodobit cu statuete ale artei hinduse».

Dar perioada cea mai originală, astăzi perfect documentată, a mobilierului portughez a fost secolul al XVII-lea, cu mese şi sipete cu coloane răsucite, cu scaune

cu spătar înalt de piele, cu stemele nobililor şi prelaţilor săpate sau scoase în relief; este foarte frecventă folosirea lemnului unor arbori exotici, aduşi din Brazilia, cum ar fi palisandrul. în biserici s-au folosit la grilajurile balustradelor. Câteva scaune din această epocă, de obicei cu o decoraţie sobră, deşi vădesc o sensibilă influenţă barocă, sunt tot din lemn exotic. Uşile bisericilor, lucrate în relief, capitonate şi plisate, sunt de cele mai multe ori datate în secolul al XVII-lea; nu rareori în sacristii se pot întâlni lăzi, aproape întotdeauna din lemn sfânt sau palisandru, împodobite cu ferecături de aramă. O modalitate specifică acestei epoci, cu caracter de indiscutabilă originalitate şi ilustrată de numeroase exemplare aflate în muzeu, colecţii particulare portugheze şi chiar din străinătate, este, în sfârşit, mobila numită *indo-portugheză*, masa, «tejgheaua» marchetată din lemn preţios şi fildeşuri cu desen islamic şi picioare de tip hindus. Cercetătorii au atras atenţia asupra faptului că stilul său diferă mult de acela al «tejghelei» italieneşti şi al biroului spaniol.

Influenţa ce pare a se reflecta mai puternic în celelalte lăzi, mese şi scaune este influenţa artei olandeze, al cărei gust a pătruns chiar şi în Anglia.

În secolul al XVIII-lea s-au semnalat două influenţe fundamentale: cea engleză, de-a lungul domniilor lui dom Joio al V-lea şi dom José, şi cea franceză, în ultimul pătrar al secolului, care dă naştere stilului doñei Maria I, adică neoclasicismului lui Ludovic al XVI-lea. Dulapul, masa de birou, masa de joc, sipetul şi mai ales scaunul au fost mobilele care au oglindit cel mai bine influenţa stilului care în Anglia se numeşte

William and Mary. În Portugalia, la fel ca în Spania, iradierea gustului britanic în mobilier a fost atât de puternică, încât au ajuns să fie considerate ca ţinând de «stilul lui dom João al V-lea» unele forme care nu erau

propriu-zis portugheze, ci importate şi de multe ori nici măcar nu erau din epoca lui dom João cel Mărinimos. Scaunele în stil Chippendale s-au răspândit mai ales după publicarea cărţii sale, în 1752, adică în timpul domniei lui dom José. Astfel, deci, în timpul domniei lui dom João al V-lea a avut loc în primul rând o acţiune de import şi reproducere a mobilierului englezesc. Dar folosirea lacurilor la dulapuri, pendule, poliţe, lăzi, sipete şi paravane, sub influenţa importului direct al gustului oriental, constituie un fenomen care desigur a precedat introducerea lui în Anglia. Cel mai frumos şi somptuos exemplar de obiect lăcuit portughez din timpul domniei lui dom João al V-lea este biblioteca Universităţii din Coimbra, pictată şi smălţuită în lac de către Manuel da Silva, în 1723. Este una dintre bibliotecile cele mai frumoase şi bogat ornamentate ale barocului, neîntrecută decât de Biblioteca Naţională din Viena, aparţinând aceluiaşi stil, alături de care este pomenită de obicei ca exemplu când se vorbeşte de acest capitol. Într-o biserică din Alcacer de Sol există un altar de asemenea smălţuit cu lac. Dintre lăzile din secolul al XVIII-lea se remarcă în mod deosebit cele de la Santos-o-Novo, Flamengas şi Spitalul São José, ca să ne limităm la cele existente la Lisabona.

În ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea continuă să se exercite pe de o parte influenţa engleză prin intermediul stilului Adams, din care există câteva exemplare la Porto şi, pe de altă parte, influenţa stilului lui Ludovic al XVI-lea, care în Portugalia s-a numit «stilul Doñei Maria I» şi ale cărui opere se găsesc şi astăzi în numeroase locuinţe, palate şi muzee. Stilul imperial a căpătat în Portugalia o linie foarte greoaie şi mobilierul din secolul al XIX-lea a urmat, ca de altminteri şi celelalte arte majore şi minore, influenţa artei franceze.

XVI. CERAMICA SMĂLŢUITĂ

Istoria originilor şi evoluţiei ceramicii smălţuite în

Portugalia este încă învăluită în incertitudine din pricina lipsei documentelor din secolul al XVI-lea şi mai ales din pricina numărului foarte redus de piese datate, nefiind de loc uşoară găsirea unor informaţii precise cu privire la centrele de fabricare a ceramicii smălţuite. După Cristóvão de Oliveira, în al său *Sumar al ştirilor din Lisabona*, din 1551, în acest oraş existau 206 olari şi 32 meşteri în faianţă; altă statistică, din 1525, citată de V. Correia, afirmă că atelierele de ceramică roşie erau în număr de şaizeci, iar cele de ceramică smălţuită, zece.

Care erau influenţele pe care le suferise şi le asimilase această ceramică smălţuită din secolul al XVI-lea? A fost amintită în mod special influenţa majolicăi italiene, a ceramicii chinezeşti şi a celei din Talavera. Se ştie sigur că portughezii din secolul al XVI-lea preţuiau foarte mult ceea ce pe atunci se numea «ceramica de India». Este de ajuns să amintim comenzile guvernatorilor portughezi adresate centrelor de porţelanuri chinezeşti, pentru care stă mărturie frumoasa oală din timpul dinastiei Ming care are gravat numele lui Pero de Faria, guvernator la Malaga, şi data de 1541; sau «sticlele» lui Jorge Alvares, cu data de 1557, precum şi de o altă «sticlă» cu sfera manuelină, mai veche. Reprezintă, desigur, primele comenzi europene făcute în timpul dinastiei Ming cu numele guvernatorilor portughezi, fără să mai vorbim despre comenzile regelui dom Manuel.

Porţelanul oriental, care pe atunci se importa, era scump, firește, şi acesta este unul din motivele care i-au determinat pe ceramiştii portughezi să îl imite inspirându-se din temele Extremului Orient. Este cunoscută descrierea lui Lavanha referitoare la vizita lui Filip al III-lea, regele Spaniei, la Lisabona în 1619. Pe Arcul Olarilor era reprezentată arta printr-un vas de porţelan chinezesc cu următorul catren:

Aici Monarhul nostru, slăvit suveran, vă oferă o artă

străină; *făcută-i azi în regatul lusitan, pe cină înainte se cumpăra scump din China*.

Pe o altă emblemă era înfăţişată o corabie venită din India care descărca porţelanuri chinezeşti şi, alături, corăbii străine care încărcau ceramică portugheză. De aici se deduce că inspiraţia chinezească domina, începând din secolul al XVI-lea, ceramica portugheză, şi producţia era destul de mare, ajungând la un export considerabil la începutul secolului al XVII-lea, pe când influenţa chineză asupra ceramicii din Delft se produce mai târziu, cu câţiva ani înainte de mijlocul secolului al XVII-lea. Nu există nici cea mai mică îndoială, aşadar, asupra priorităţii cronologice a ceramicii portugheze în stil oriental nu numai asupra celei spaniole şi celei franceze, ci şi asupra celei olandeze. Chiar şi în Germania, ceramica făcută în Portugalia în secolul al XVII-lea a trecut drept germană (L. Keil).

Există reproduceri ale ceramicii smălţuite din secolul al XVI-lea în pictura portugheză a epocii, dar din aceste reproduceri nu putem deduce cu siguranţă caracterul oriental, în pofida faptului că este sugerat de decoraţia albastră. O dovadă mai limpede este oala din ceramică pictată în albastru din 1621, aflată la Muzeul Soares de Reis (Porto), cu caracter decorativ net oriental. Dacă un ulcior de ceramică smălţuită din 1638, decorat 265 în albastru şi galben, aflat la Prado (Braga), revelă prin decoraţie şi mai ales prin policromie influenţa majolicăi, există două oale de cămară albastre, cu stemele Portugaliei, din 1641 (unul aflat în Colecţia Oliveira, iar celălalt în Colecţia Pinho da Cunha), lucrate evident în stil oriental, în sfârşit, din 1651 (Colecţia Oliveira) datează un ulcior cu patru feţe şi o farfurie cu emblema familiei Silva în mijloc şi cu marginea decorată cu teme de inspiraţie chinezească. Aceste opere datate sunt, aşa cum se vede, din prima jumătate a secolului al XVII-lea şi, deşi puţine la

număr, sunt suficiente pentru a confirma ceea ce sugera inscripţia din 1619 de pe Arcul Olarilor. în felul acesta se poate afirma că unul din curentele care a inspirat decoraţia ceramicii smălţuite portugheze de la sfârşitul secolului al XVI-lea a fost influenţa orientală, pătrunsă în Portugalia în urma deschiderii căilor comerciale cu Extremul Orient şi a importului de porţelanuri chinezeşti, pe care, pe de altă parte, portughezii le vindeau la rândul lor în Spania.

Dar, pe lângă acest curent indiscutabil, s-a mai exercitat şi influenţa majolicăi italiene, numită pe atunci «ceramică de Veneţia» sau «de Pisa», căci acestea erau porturile prin care se făcea exportul. Această modalitate a ceramicii portugheze se caracterizează prin prezenţa unei policromii şi a unei decoraţii proprii stilului Renaşterii. Este greu să determinăm cu exactitate momentul iniţial al acestei influenţe, cu atât mai mult cu cât la fel de bine ar fi putut fi primită direct din Italia sau indirect, prin mijlocirea ceramicii flamande sau a celei spaniole transportate în Portugalia. Nu putem uita admirabilele plăci de faianţă de la Vila Viçosa, policromate, cu teme ale Renaşterii, datate în 1558 şi identificate de Santos Simões drept opere executate de Jan Bogaert în atelierele din Anvers. în acelaşi palat există alte serii de plăci de faianţă, de astă dată provenite din Talavera, din preajma anului 1602 şi aparţinând atelierului lui Loyasa, aşa cum a demonstrat ilustrul specialist în ceramică pomenit mai înainte. Aceasta în ceea ce priveşte plăcile de faianţă din timpul Renaşterii, ajunse în Portugalia din alte ţări. Dintre cele fabricate în Portugalia, avem cel puţin o serie de Bacalhõa, din anul 1565, precum şi plăcile de la biserica São Roque, semnate de Francisco de Matos şi datând din 1584.

Istoria azulejosurilor nu coincide exact cu aceea a ceramicii smălţuite, în pofida faptului că procesul de

fabricaţie este în parte acelaşi, dar în orice caz constituie specializări diferite, fapt confirmat şi de titlurile care indică meseriile şi tradiţiile artistice. De aceea, exemplarele de faianţă dezvăluie faptul că temele Renaşterii în ceramica smălţuită au fost introduse în Portugalia la mijlocul secolului al XVI-lea şi au fost adoptate în atelierele naţionale în cel de al treilea pătrar al secolului. Nu trebuie să ne surprindă deci faptul că în ceramică găsim în acelaşi timp influenţa majolicăi, care probabil chiar precedă, ca în Olanda, ceramica adusă din Orient. Vasul de lut roşu aparţinând cândva Colecţiei lui A.A. Gonçalves, din 1558, era decorat cu teme ale Renaşterii (măşti, medalioane, cariatide etc.), dar nu poate fi considerat drept o operă de ceramică smălţuită, în pofida faptului că este o nouă dovadă a decoraţiei italieneşti în olăritul portughez.

Exemplarele de ceramică portugheză de tipul majolicăi sunt destul de numeroase în secolul al XVI-lea pentru a se putea vorbi de două curente de influenţă, cel oriental şi cel italian. Unele opere de la Muzeul din Lisabona şi din Colecţia Oliveira (astăzi aflate la Muzeul Viana de Castelo) reflectă fără îndoială influenţa italiană; dar alte piese din aceleaşi muzee şi colecţii revelă influenţa dominantă a Orientului, fie în imitaţii directe, fie în asimilări în care decoraţia naţională se asociază cu temele chinezeşti. Tocmai această hibriditate caracterizează ceramica portugheză din secolul al XVII-lea.

CERAMICA SMĂLŢUITĂ. DIN SECOLUL AL XVII-LEA. Perioada cea mai originală a ceramicii smălţuite portugheze a fost secolul al XVII-lea, ca şi când aplecarea întregii naţiuni 287 asupra ei însăşi şi viziunea naţională asupra spaţiilor de peste mări ar fi încordat şi mai tare arcul spiritului său creator. Nu numai ceramica şi plăcile de faianţă, ci şi mobilierul, orfevrăria, fildeşurile şi covoarele brodate au atins în acest secol câteva din

formele cele mai originale ale artelor decorative portugheze. Ceramica din secolul al XVII-lea este una dintre expresiile care posedă o puternică personalitate. Se prea poate ca unele dintre piesele considerate specifice pentru secolul al XVII-lea să aparţină de fapt sfârşitului secolului al XVI-lea; Luis de Oliveira atribuia secolului al XVI-lea unele dintre exemplarele colecţiei sale. Pe lângă aceasta, inscripţia de pe Arcul Olarilor, din 1619, permite să se întrezărească faptul că decoraţia orientală exista încă din secolul al XVI-lea. Totuşi, perioada de aur a fost secolul al XVII-lea, şi tocmai aceasta este epoca la care trebuie să ne oprim pentru a încerca o clasificare a modalităţilor şi a influenţelor în lumina cărora se va putea scrie istoria ceramicii portugheze.

Influenţa dominantă a Orientului s-a prelungit până la mijlocul secolului al XVIII-lea, şi modalităţile decorative se pot clasifica în două grupuri stabilite de José Queiroz în urmă cu aproape o jumătate de secol cu rubrici rămase valabile şi astăzi, chiar dacă nu mai sunt atât de semnificative.

În primul grup, decoraţia marginilor farfuriilor (forma cea mai frecventă a ceramicii din secolul al XVII-lea) este împărţită în sectoare, uneori separate prin mici funde, şi în aceste sectoare figurează, alternativ, ba o frunză înconjurată de arabescuri în chip de panglici, ba un grup de cinci flori stilizate în chip de margarete. Queiroz le numea «păianjeni». Sensul acestei decoraţii era simbolic în China, şi de aceea Oliveira a preferat, cu o oarecare îndreptăţire, să numească această modalitate «ceramica simbolurilor chinezeşti». în mijloc, tema poate fi variabilă: păsări sau alte vieţuitoare, figuri cu veşminte din secolul al XVII-lea şi mai ales blazoanele caselor nobile sau ale mănăstirilor. în cadrul acestei modalităţi artistul nu respecta întotdeauna întocmai modelul şi, în limitele gustului nostru heraldic, încă de la început a reprezentat

blazoanele nobililor. Aceasta a conferit, împreună cu hibriditatea, un anumit caracter de naţionalizare a acestei modalităţi decorative, chineză pe margini şi portugheză în centru. O asemenea varietate aparţine primei jumătăţi a secolului al XVII-lea, în pofida faptului că exemplarele datate sunt de la jumătatea secolului: 1637 şi 1646, pentru comenzile de la Hamburg; 1649,1651 şi 1677, pentru comenzile portugheze.

O repercusiune importantă a ceramicii smălţuite portugheze din secolul al XVII-lea asupra gustului european a fost exportul de obiecte ceramice comandate la olăriile din Lisabona de către negustorii Ligii hanseatice din Hamburg sau stabiliţi la Lisabona, obiecte decorate cu blazoanele lor. Considerate până nu de mult drept porţelanuri din Hamburg, aceste obiecte de ceramică, mulţumită lui Luis Keil, care le-a dezvăluit provenienţa, sunt astăzi o mândrie a artei olarilor portughezi, cu obişnuitele decoraţii cu teme chinezeşti pe margine şi blazonul negustorilor în mijloc. Analizele de mostre ale acestor porţelanuri şi ale celor portugheze, făcute în laboratoarele din Hamburg, au scos la iveală identitatea compoziţiei, a smalţului şi a culorilor la exemplarele nordice şi la cele din Portugalia. Confirmare, chimică a afinităţii decorative care i-a sugerat lui Keil această idee.

Unitatea acestui prim grup nu provine numai de la caracterul decorativ al marginii, ci şi de la tema europeană din mijloc, de obicei un mare blazon heraldic, care conferă compoziţiei un extraordinar sens de monumentalitate.

În cel de al doilea grup, compoziţiile respectă mai îndeaproape modelele orientale, ca la porţelanurile din Delft, cu toate că ici-colo câte un ornament baroc permite să se întrezărească libertatea cu care era tratată inspiraţia Orientului. Queiroz numeşte această varietate «cu desen mărunt», iar Oliveira, «cu ornamentaţie sintetică», expresii atât de vagi, încât spun prea puţin. Acesta este un grup

care merge paralel cu interpretarea porţelanurilor din Delft, cu care prezintă oarecari afinităţi.

Acesta este un moment potrivit pentru a analiza problema influenţei artei din Delft asupra ceramicii smălţuite portugheze cu caracter oriental, problemă care a constituit obiectul unor controverse între ceramografii portughezi, dintre care unii susţin că importul de teme chinezeşti s-a făcut exclusiv prin intermediul ceramicii smălţuite olandeze. La fel ca majorităţii istoricilor ceramicii portugheze, nouă ni se pare indiscutabil faptul că influenţa directă a Chinei a precedat influenţa porţelanurilor din Delft. Chiar în Olanda influenţa iniţială a fost cea exercitată de majolică, şi există exemplare de majolică olandeză din 1601 şi 1610, până în 1630 cel puţin. Influenţa ceramicii chinezeşti în prima jumătate a secolului al XVII-lea a fost slabă; cea mai mare parte a ceramicii din Delft cu decoraţie orientală este din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea sau din primii ani ai secolului al XVIII-lea. Astfel, influenţa chinezească asupra ceramicii smălţuite olandeze nu este anterioară, ci posterioară celei pe care Extremul Orient a exercitat-o asupra Portugaliei începând din secolul al XVI-lea.

Cele mai frumoase porţelanuri albastre şi albe din Delft sunt din cea a doua jumătate a secolului al XVII-lea; chiar celebrele piese marcate cu literele A.K. sunt din jurul anului 1650; iar alte exemplare datate sunt din 1657, 1658, 1661, 1662, 1666, 1670, 1674, 1685, 1687 şi 1693. în felul acesta, perioada cea mai strălucită, singura bine datată, cu multe piese marcate care ne ajută să stabilim cu precizie data, este cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în pofida faptului că primele încercări de imitaţie a ceramicii chinezeşti sunt din jurul anului 1630. Fără a mai socoti mărturia irefutabilă a lui Lavanha din 1619, ceramica smălţuită portugheză posedă piese datate din 1621, evident inspirate din decoraţia ceramicii chinezeşti.

Cronologia acestor piese şi a temelor decorative ne îngăduie să distingem patru grupuri, aparţinând celor patru perioade ale secolului. La început, decoraţia imită exclusiv temele chinezeşti din epoca Wan-li. în cel de al doilea grup sau cea de a doua perioadă, la simbolurile şi peisajele chinezeşti se adaugă motive portugheze, costume naţionale, blazoane, cavaleri, animale domestice etc., într-o stilizare populară. în cea de a treia perioadă, simbolurile («păianjenii»), asociate la temele naţionale, se simplifică într-o interpretare aproape populară a desenului. în sfârşit, în ultima perioadă dispare inspiraţia chinezească şi se ivesc teme noi: dantele, capete de femei, eşarfe baroce şi forme noi care marchează trecerea la porţelanurile din secolul al XVIII-lea.

Influenţa italiană a Renaşterii a fost mai puţin importantă decât cea a Orientului; ea a inspirat medalioanele de teracotă în maniera lui Della Robbia de la vila din Bacalhoa (Azeitão). La Muzeul din Lisabona şi la Colecţia Olivéria se păstrează farfurii octogonale înscrise uneori într-un cerc, cu marginea tăiată cu grijă şi formată din mici capete de îngeri sau măşti pe un fond împodobit cu scoici într-un stil tipic renascentist. Uneori sunt de o singură culoare, dar în general sunt policromate, asemenea majolicăi; nu reflectă niciun fel de influenţă orientală. Este foarte posibil ca modelele să fi venit direct din Italia, dată fiind denumirea «ceramică de Veneţia» sau «de Pisa» care li s-a dat, chiar dacă drumul pe care au ajuns s-ar putea să fi trecut prin Talayera. Fapt este că majolica a cunoscut în Portugalia o dezvoltare remarcabilă, mai ales farfuriile, vasele şi cănile (1638).

Sub influenţa celor două curente: Renaşterea italiană şi arta orientală, ceramica smălţuită portugheză nu s-a limitat la copierea nici unuia din ele; a asimilat o parte din spiritul lor decorativ şi a introdus elementele proprii la care ne-am referit mai înainte. Desenul compoziţiilor

portugheze nu atinge desăvârşirea figurilor din arta italiană, nici delicateţea decoraţiei chinezeşti; lasă întotdeauna să transpară, în schimb, spiritul popular, dar aceasta îi conferă forţă şi chiar o anumită monumentalitate prin simţul proporţiilor cu care sunt stilizate păsările, iepurii, căprioarele şi blazoanele. Ceramica smălţuită din secolul al XVIII-lea va fi mai delicată în ceea ce priveşte desenul, culoarea şi calitatea smalţului, dar nu va atinge originalitatea şi forţa decorativă caracteristice secolului al XVII-lea.

SECOLUL AL XVIII-LEA. Ca şi în orfevrărie, curentul care domină secolul al XVII-lea se prelungeşte şi în prima jumătate a secolului al XVIII-lea şi, îndeosebi, se simte influenţa artei chinezeşti, care nu mai tratează acum temele din ultima perioadă a dinastiei Ming, ci mai curând temele care apar pe porţelanurile din «familiile» Verzi şi Trandafirii ale dinastiei Kang Hsi. Multe exemplare prezintă o dată mai mult, pe lângă inspiraţia chinezească, distihuri, nume, figuri şi inscripţii portugheze. Mai multe obiecte de ceramică smălţuită din Prado, Braga (Colecţia Oliveira), constituie excelente exemple ale naţionalizării acestui curent oriental. O farfurie din Colecţia Oliveira, din 1739, lucrată la olăriile din Coimbra, este un exemplu datat al acestui nou ciclu al influenţei orientale. Alte modele, cum ar fi farfuriile cu marginile frumos şlefuite, sunt un reflex în ceramică al formelor orfevrăriei din secolul al XVII-lea. În ceea ce priveşte culoarea, continuă să domine de la început tonurile din secolul al XVII-lea: albastru şi roşu; cea de a doua perioadă a secolului al XVIII-lea se caracterizează prin policromie.

Tocmai în această ultimă perioadă se înnoieşte industria ceramicii prin crearea de noi fabrici, dintre care majoritatea sunt urmarea impulsului pe care marchizul de Pombal a încercat să-l dea industriei în Portugalia. Construirea fabricii de la Rato (1767), la Lisabona,

reprezintă, alături de fabricile de mătase, o iniţiativă a marchizului de Pombal. Cea dintâi a fost condusă de un italian, Tommaso Brunetto. Se cuvine să mai pomenim fabrica Bica de Săpato (1796) din Lisabona; la Coimbra, fabricile Brioso şi Vandelli (1784); fabrica Juncal din Leina (1770); la Porto, fabricile Miragaia, Rocha Soares (1775), Massarellos (1783) şi Cavalquinho (1789). Ceramica din Darque (Viana), din 1774, a avut perioada ei de aur, după I. Queiroz între 1780 şi 1805, pentru a pomeni numai centrele cele mai importante.

Toată această artă din secolul al XVIII-lea, mai ales din perioada marchizului de Pombal şi a reginei doña Maria I, a avut un farmec incontestabil datorită frumuseţii şi fineţii pastei folosite, datorită bunului gust al decoraţiei, eleganţei formelor şi suavităţii tonalităţilor crem şi albastru pe care le are smalţul lor atât de frumos. Muzeele din Lisabona, Coimbra, Porto şi Viana posedă destul de multe exemplare de ceramică smălţuită portugheză din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, pentru a putea urmări evoluţia acestei arte de la influenţa venită din Talavera şi din Orient până la influenţa ceramicii din Delft şi Rouen. Aceste curente de inspiraţie n-au împiedicat originalitatea caracterizată prin calităţile, pomenite mai înainte, pe care le prezintă pasta, decoraţia şi smalţul.

O nouă înflorire a ceramicii de tip tradiţional şi popular s-a realizat la începutul secolului al XX-lea şi în cel de al doilea pătrar al acestui secol un nucleu de ceramişti, a adus în arta lor o înnoire care se armonizează mai bine cu tendinţele gustului actual.

XVII. AZULEJO

Azulejo[9] nu este rezultatul unei arte de origine portugheză, şi originalitatea lui nu constă în tehnică, nici în temele decoraţiei, care de obicei se inspiră în primul

9 Plăci de ceramică colorate în alb şi albastru folosite cu predilecţie în decorarea exterioarelor şi interioarelor arhitecturii portugheze, (n.tr.)

rând din formele peninsulare şi în al doilea rând din gravurile epocii. Marea originalitate a azulejo-ului portughez o constituie faptul că a dobândit un rol decorativ şi o răspândire în aplicaţiile lui mult superioară celei pe care a avut-o în orice altă ţară, chiar şi în Spania, din a cărei artă la început de tip mudéjar, apoi aparţinând şcolii din Talavera, s-a inspirat, Santos Simões insistă, pe bună dreptate, asupra acestui aspect când subliniază importanţa azulejo-ului în Portugalia. I s-a acordat o asemenea amploare în aplicaţiile lui ornamentale, încât la începutul secolului al

XVI-lea s-a ajuns să se îmbrace cu azulejo în stil mudéjar tot interiorul unei catedrale – catedrala veche din Coimbra. O altă particularitate pe care o prezintă azulejo în Portugalia este continuitatea evoluţiei sale, care timp de trei secole a suferit transformări succesive, urmând spiritul şi stilul decorativ al diferitelor perioade, în aşa fel încât vom vedea cum trece de la stilul mudéjar din prima jumătate a secolului al XVI-lea la influenţa majolicăi şi formele ornamentale ale Renaşterii italiene. Mai târziu, în secolul al XVII-lea şi sub influenţa Orientului, vedem cum iau naştere modelele de inspiraţie persană şi bisericile sunt îmbrăcate de sus până jos, cu o decoraţie geometrică şi policromă, asemenea marilor draperii ornamentale. Azulejo a jucat în Portugalia rolul tapiseriei şi frescelor din decoraţia murală. Vom vedea cum la sfârşitul secolului al XVII-lea şi mai târziu, în cadrul ciclului joanin, azulejo însoţeşte decoraţia sculpturală cu un paralelism al formelor care constituie o nouă dovadă a naţionalizării barocului. În sfârşit, în secolul al XVIII-lea, odată cu tonalităţile de albastru şi alb, azulejo reprezintă principala decoraţie murală a scărilor, saloanelor, grădinilor, bisericilor şi chiar a bucătăriilor, pe baza unor teme, fie religioase, fie profană, luate din gravurile epocii, cu o nouă forţă decorativă atât prin culoare, cât şi prin calitatea

smalţului. Până târziu, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, mereu alte decoraţii şi alte culori aduc în arta azulejo-ului din timpul domniei lui don José şi a doñei Maria I o înnoire decorativă surprinzătoare după o evoluţie de trei secole. În secolul al XIX-lea, chiar dacă este gravată şi industrializată, azulejo continuă să îmbrace interioarele caselor de locuit şi chiar exteriorul bisericilor, aşa cum se poate vedea adesea la Porto.

Istoria azulejo-ului în Portugalia începe în secolul al XV-lea cu importul de azulejo levantin din Valencia şi mai ales din Andalucía, îndeosebi de la Sevilla. Cintra posedă cele mai vechi exemplare din câte există în Portugalia: lambriurile din capela Palatului regal, dinainte de 1457, pardoseala camerei lui Alfonso al VI-lea şi pervazul uşii gotice din sala «Sirenelor». Toate pot fi atribuite artiştilor din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea. Santos Simões atribuia unor azulejos existente la mănăstirea Conceição din Bej a o origine valenciană şi pomenea numele lui Manises. Sunt exemplare rare de vase şi farfurii, ca bunăoară cele aflate în vechea Alcaçova din Lisabona, cam de pe la mijlocul secolului.

Dintre lucrările în azulejo din cărămidă vitrificată de la sfârşitul secolului al XV-lea ansamblul cel mai important este aula din capela principală a bisericii Santa Maria de Castelo, din Abrantes (astăzi la muzeu). Varietatea acestei faianţe, ale cărei desene reflectă încă schema geometrică a lambriurilor, este relativ rară în Portugalia, unde predomină formele cu muchii, care au grăbit şi au uşurat procesul de fabricaţie. Tot tehnicii faianţei din cărămidă vitrificată îi aparţin pe lângă azulejos-urile din Abrantes şi cele de la biserica Jesus (Setúbal), şi unele din azulejos-urile de la Bacalhoa (Azeitão) şi de la mănăstirea Conceição din Bej a. La Cintra, într-un ansamblu remarcabil, predomină azulejo-ul sevillan din cărămidă vitrificată, printre care şi azulejo-ul cu sfera armilară,

emblema lui dom Manuel, şi pe care regele a comandat-o probabil la Sevilla, în ajunul anului 1507 sau 1508 (Simões). Acestor exemplare cu desene decorative, din linii curbe încrucişate, li se opune azulejo-ul neted, în pătrăţele, pe care V. Correia îl numea «de pervaz» şi cu care se căptuşeau pereţii şi mobila de lux, combinând culorile, albastru, verde şi alb, aşa cum se vede la Cintra, Beja etc.

Mai târziu, alte modele (frunze de viţă, spice etc.) lucrate în relief, ca teracota, şi îmbrăcate cu un smalţ mai gros, permit să se întrezărească căutările meritorii ale meşterilor portughezi. Acesta a fost primul ciclu, precumpănitor andaluz, al folosirii azulejo-ului în timpul domniei lui dom Manuel.

Monumentul cel mai bogat decorat cu azulejo andaluz cu muchii sau scoici este catedrala veche din Coimbra, care a fost îmbrăcată, din iniţiativa episcopului don Jorge d'Almeida, cu plăci de azulejo comandate tot la Sevilla şi aduse de Oliveiro din Gând la începutul secolului al XVI-lea (1503). Această îmbrăcare a pereţilor, pilonilor şi capitelurilor, capelelor şi altarelor de la catedrala romanică din Coimbra a constituit, pentru cei care au avut fericirea s-o mai poată vedea, una din imaginile cele mai impresionante ale acelui interior fără pereche. Şi la Constantinopol, în secolul al XVI-lea – aşadar, după portughezi – arhitecţii au îmbrăcat moscheile, inspirate după exemplul Sfintei Sofia, cu plăci mari, smălţuite, de ceramică, provenind din Asia Mică.

Alte câteva capele şi altare din Évora, Portalegre Caldas etc. au fost împodobite cu plăci de azulejo în stil mudéjar, identice, dar tonalităţile cele mai neobişnuite ale ceramicii andaluze sunt cele care învelesc casa parohială a mănăstirii Conceição din Beja. La Vila din Bacalhoa se află una din colecţiile cele mai remarcabile, cuprinzând opere variate, de la arta de tip mudéjar, de care am pomenit,

până la formele Renaşterii, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Al doilea ciclu, cu desene şi ornamente în stilul Renaşterii, poate fi pus în legătură cu influenţa artei de la Triana; unele plăci de azulejo au fost probabil importate din acest centru, altele au fost fabricate în Portugalia. De la Francisco Niculoso, din Pisa, care a lucrat la Sevilla la sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea, ne-a rămas un panou policrom care s-a aflat mult timp la Lisabona, iar astăzi se păstrează la Muzeul din Amsterdam; la Muzeul din Évora există o foarte frumoasă Bună Vestire în stilul aceluiaşi meşter pisan. Unul din ansamblurile cele mai remarcabile de azulejos renascentiste care se păstrează într-un lambriu al palatului ducal din Vila Viçosa, a fost lucrat în 1558 şi semnat de Jan Bogaert, meşter într-un atelier din Anvers; a fost identificat de Santos Simões. Astăzi constituie cel mai important ansamblu de ceramică murală flamandă din câte se cunosc. Celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea îi aparţin panourile decorative de la palatul din Bacalhoa, dintre care unul, din 1565, o înfăţişează pe *Susana cu bătrânii*. S-a presupus că ar putea proveni din atelierul lui Roque Hernández, din Sevilla, unde acest meşter a deprins stilul pisan de la Andries. De origine portugheză sunt probabil cele două panouri de la capela bisericii São Roque din Lisabona, semnate de Francisco de Matos şi datate în 1584. Sunt lucrate din faianţă policromă, în albastru, alb, galben şi verde, în stilul Renaşterii italiene, cu 297 oglinzi de perete, console, urne şi muluri ovale.

Totul ne face să credem, inclusiv semnăturile, că aparţin atelierelor de azulejos portugheze. Au un desen elegant şi fin, şi dezvăluie un spirit decorativ superior faianţelor de la Vila Viçosa. La Apo Roque, în partea de jos a corului, mai există încă o serie de lucrări de faianţă policromă, datând din 1596, şi altele în tehnica «muchie de

diamant», tot de la sfârşitul secolului al XVI-lea, care s-ar putea să reprezinte importuri din Triana. Un ansamblu decorativ de la sfârşitul secolului al XVI-lea sau începutul secolului al XVII-lea este ansamblul de faianţă din atriul capelei de la biserica Santo Amaro, din Lisabona, cu teme renascentiste, şi în a cărei policromie predomină galbenul şi albastrul, este probabil curat portughez. Un blazon de pe fântâna din Alcacer de Sol datează din 1592.

Importată din Spania este seria care îmbracă un alt lambriu din palatul de la Vila Viçosa, provenind de la Talavera. Poate fi atribuită atelierului lui Fernando Loaysa, ori poate atelierului unde a lucrat ginerele său, Juan Fernández, din Oropera, în stilul celor existente la Guadalajara (astăzi distruse) provenind din acelaşi atelier.

Au fost identificate de Santos Simões, şi s-ar putea să fie din jurul anului 1602. Exemplarele cele mai remarcabile ale ceramicii decorative italiene sunt cele două panouri de la Vila Torres (Acestão), provenite desigur de la Urbino, şi care înfăţişează fuga lui Enea, incendierea Troiei, moartea Didonei şi construirea Cartaginei, panouri atribuite de Simões atelierului lui Fontana, din jurul anului 1570. Aceste exemplare sunt rare, atât prin dimensiunile lor, cât şi prin frumuseţea cu care au fost smălţuite.

Începând cu această dată, azulejo va avea în Portugalia o evoluţie care, chiar dacă poate reflecta ici-colo unele influenţe străine, îşi păstrează autonomia şi constituie, de-a lungul secolelor al

XVII-lea şi al XVIII-lea, cea mai originală formă de decoraţie a bisericilor şi palatelor portugheze.

În secolul al XVII-lea predomină mai ales două modalităţi distincte: cea dintâi este azulejo policrom albastru, galben şi alb cu desene geometrice, în formele numite «de covor» şi care îmbracă pereţii ca nişte covoare şi tapiserii originale; cea de a doua este azulejo albastru şi alb care reprezintă vase, căni şi glastre de flori în stil

baroc. Numeroase biserici manueline şi chiar romanice au fost decorate în secolul al XVII-lea cu modele de azulejo policrom cu pervazuri speciale şi uneori însoţite de mici panouri înfăţişând sfinţi sau teme euharistice în mijlocul vastelor compoziţii geometrice.

Printre azulejos-urile care au fost datate ca aparţinând secolului al XVII-lea pot fi pomenite în primul rând cele de la biserica Marvila (Santarém) din plăcuţe pătrate albastre şi albe, din 1620, sau policrome, din 1635; cele de la capela palatului Penha (Cintra), din 1619, şi panourile din biserica Atmosfer, din jurul anului 1620, închipuie scoici damaschinate în fâşii, în care alternează albastrul şi galbenul. Biserica Chagas, din Vila Viçosa, are azulejosuri asemănătoare covoarelor orientale, din 1626. Capela principală a bisericii Espíritu Santo (Évora) posedă azulejosuri policrome, galbene şi albastre, datând din 1631. Évora ne îngăduie să urmărim, fără a fi nevoie să apelăm la alte localităţi, evoluţia şi modalităţile faianţei din secolul al XVII-lea, pe baza exemplarelor datând din 1631,1651,1654,1678 şi 1699; acestea din urmă, semnate de Gabriel del Barco (1640 – 1700), se află la biserica Santiago. Acestui maestru care a desenat o serie de azulejos remarcabile îi aparţine şi capela ducelui de Palmeia, din Calhariz, din 1697, şi capela bisericii Nossa Senhora de Monte, din Frielas, lucrată în 1697, cu figuri în mărime naturală în albastru şi alb. În provincia Alentejo predomină faianţa din secolul al XVII-lea, şi biserica manuelină din Viana de Alentejo este îmbrăcată cu faianţe în stilul covoarelor orientale. Multe biserici romanice din nordul ţării au fost mai târziu îmbrăcate cu azulejo din secolul al XVII-lea şi apoi împodobite cu un altar baroc, în secolul al XVIII-lea. Unul din ansamblurile cele mai remarcabile şi vădit decorative din această perioadă este seria de cavaleri aproape în mărime naturală, cu veşminte şi podoabe aşa cum se purtau în cel de al treilea pătrar al

secolului al XVII-lea, care decorează balconul aflat deasupra lacului din grădina palatului marchizilor Fronteira şi a contelui Torre (São Domingos de Bénfica).

Exportul de faianţă olandeză cu destinaţia Portugalia a început în secolul al XVII-lea, în preajma anului 1680. Influenţa şcolii din Delft se poate urmări examinând azulejo-ul cu motive libere, în care fiecare placă înfăţişează o pasăre, un animal, un vânător etc. Evident, în arta din Delft fiecare piesă reprezenta un mic tablou, peisaj, temă marină, moară etc., dar avea un desen mult mai delicat şi un smalţ mult mai fin. În palatul Figueira da Foz o remarcabilă colecţie de plăci de faianţă din Delft (mai mult de şase mii), din secolul al XVII-lea, în albastru cobalt şi cafeniu, constituie o serie foarte valoroasă care ne permite să întrezărim influenţa considerabilă a artei din Delft asupra azulejo-ului portughez şi preţuirea de care se bucura în Portugalia. Tot olandeze sunt, la Lisabona, faianţele de la mănăstirea Conceição de Cardais, de la biserica Madre de Deus şi de la palatele Fronteira şi Saldanha.

Totuşi, perioada considerată cea mai decorativă a azulejos-ului portughez este secolul al XVIII-lea, şi evoluţia ei poate fi urmărită cu uşurinţă cu ajutorul numeroaselor faianţe datate aparţinând domniei lui dom João al V-lea şi domniei lui dom José. Principalele ateliere au fost întotdeauna cele din Lisabona, iar meşterii cei mai căutaţi, Oliveira Bernardes (António şi Policarpo), Nicolau de Freitas, Bartolomeu Antunes etc.

António de Oliveira Bernardes a fost unul din meşterii de azulejos cei mai cunoscuţi în epoca sa (a murit în 1732), şi s-au păstrat panouri lucrate de el semnate şi datate, începând din 1711, la Loios (Évora), la biserica Misericórdia din Viana de Castelo (1720), la Esperança (Ponta Delgada, 1712), la São Domingos din Bénfica, la Nossa Senhora dos Remédios (Peniche) etc. Fiul său

Policarpo Oliveira Berbardes i-a continuat opera (a murit în 1778), şi s-au păstrat azulejos lucrate de el datate sau databile la Viana de Castelo (1720), Misericordia, Museu, Vila Viçosa, Setúbal (1736), Paço de Arcos (1734), Portalegre (1739), Conceição de Beja (1741) etc.

Bartolomeu Antunes, alt meşter de azulejo din epoca joanină, are lucrări în faianţă de Lisabona „datând din 1736 şi 1742 la Vilar de Frades, Nicolau de Freitas, care a lucrat şi el în timpul domniei lui João al V-lea, a colaborat la realizarea operei de la Vilar de Frades. La numele meşterilor Teotónio dos Santos (Ladário), Joaquim Coelho Domingos şi Eugénio Alves şi Dionisio da Costa, pomeniţi de Javier da Costa, trebuie să adăugăm pe acelea ale lui Antonio Pereira (Vidigueira), fraţii Serra, Matías Antunes (Amarante), R.M. de Conto, Antonio de Abreu etc.

Azulejo a fost, aşadar, una din artele decorative căreia cu cea mai mare îndreptăţire i se poate atribui stilul lui dom João al V-lea, răspândit în realitate în întreaga Portugalia şi dus apoi până şi în Brazilia, îndeosebi la Bahia. Predomină albastrul şi albul, iar temele sunt, uneori, faptele caritabile sau diferite scene din vieţile sfinţilor, alteori subiecte profane, ca bunăoară peisaje, scene marine, vânători şi lupte, alegorii şi petreceri în grădinile palatelor. A avut uneori chiar scopuri pedagogice, ca la vechea Universitate din Évora şi la colegiul iezuit din Coimbra. La Lisabona, scările vechii mănăstiri Santo António (astăzi spitalul São José) oferă exemple de excelente desene de la jumătatea secolului al XVIII-lea, în care chenarele baroce nu sunt mai puţin decorative decât temele înfăţişate pe panouri. Desenele se inspirau adesea din gravurile epocii care, după ce erau aşternute deasupra culorile şi smalţul, dobândeau o valoare decorativă pe care desenul singur nu o avea. în felul acesta au fost îmbrăcate nave de biserici, interioare de palat, scări, grădini (Queluz, Oeiras etc.). Aceste mari panouri de faianţă îndeplinesc în

arta portugheză, cum s-a spus începând cu Joaquim de Vasconcellos, rolul tapiseriilor sau frescelor din decoraţia murală. Uneori, în holurile 301 palatelor există chiar figuri de mărime naturală, lucrate în faianţă, care îl întâmpină pe vizitator. Acest gust decorativ a fost cultivat atât de mult în Portugalia, încât rareori poate fi întâlnit vreun palat sau vreo biserică din secolul al XVIII-lea fără cel puţin un exemplar din acest tip de decoraţie. Folosirea azulejos-ului şi căutarea de care s-a bucurat s-au răspândit şi în Brazilia, unde s-au exportat numeroase panouri. Astfel la Bahia se păstrează splendida colecţie de faianţe din São Francisco care alcătuiesc aşa-numita *Via Sacra* (1748 – 1752), şi cele care decorează galeria (1746 – 1748) cu figurile alegorice ale simţurilor, lunilor şi continentelor, desenate în mărime naturală, şi care constituie una dintre cele mai frumoase serii decorative trimise de la Lisabona. Remarcabile sunt îndeosebi cele din Palatul Saldanha. Cele de la Santa Casa da Misericórdia (Bahia) sunt din 1733, comandate lui Manuel de Paiva Dias, din Lisabona. Dintre faianţele portugheze din Bahia merită să mai fie pomenite cele de la ospiciul Bom Viagem, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, şi care înfăţişează un tablou cu corăbii şi lupte navale, de mare efect decorativ. Asta ca să nu vorbim decât despre cele mai frumoase serii din epoca lui João al V-lea în Brazilia.

Dintre seriile cele mai remarcabile din cel de al treilea pătrar al secolului al XVIII-lea, vom aminti azulejos-urile de la Palatul Poştei din Loures; cele de la palatul Oeiras (1768 – 1775), aparţinând marchizului de Pombal; sunt din timpul domniei lui dom José şi lucrate foarte fin şi ornamentate cu scoici. S-a produs întoarcerea la policromie şi uneori temele pur decorative au un rafinament pe care nu-l ating meşterii faianţari din timpul domniei lui João al V-lea.

În ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea are loc o

nouă evoluţie, atât în ceea ce priveşte desenul, executat în stil neoclasic sau stilul doñei Maria I, cât şi în ceea ce priveşte culoarea, unde încep să apară tonurile de sepia şi vişiniu. Dintre numeroasele exemple existente, pot fi pomenite cele de la Merceana şi Elvas (palatul Alegrete). Astfel a evoluat această formă decorativă în Portugalia, şi s-a întins apoi, în secolul al XIX-lea, sub forma stampelor industrializate, la îmbrăcarea edificiilor, după ce se pierduse gustul secolului al XVIII-lea.

Arta contemporană a făcut câteva încercări de actualizare şi punere la zi a acestei forme tradiţionale a decoraţiei de interioare şi grădini, propunându-şi să înlocuiască imitaţiile de faianţă veche cu o viziune decorativă nouă, corespunzătoare gustului epocii noastre. Dintre înnoitorii acestei tradiţii, Barradas trebuie pomenit printre cei dintâi.

Pe de altă parte, în dispunerea planurilor şi în distribuţia geometrică pe secţii şi culori, atât în pieţele publice cât şi pe bulevarde sau pe aleile de acces la edificiile monumentale, palate, hoteluri etc., se observă o puternică influenţă în aşezarea azulejo-ului în aceste grădini, de obicei în stil francez, care contribuie la marcarea şi mai accentuată a diferenţelor cu modelul amintit şi le conferă o indiscutabilă personalitate, perfecţiune şi frumuseţe. Arta grădinilor, în stil francez, englez sau oriental, este reprezentată în Portugalia de numeroase opere vrednice de atenţie şi de studiu.

XVIII. PORŢELANURILE

Primul porţelan fabricat în Portugalia datează din 1773 şi este atribuit lui Bartolomeu da Costa.

Cele mai timpurii încercări constau îndeosebi în plăci şi medalii comemorative, pseudocamee şi chiar vesele, dintre care una comemora inaugurarea statuii ecvestre a lui dom José (anul 1777).

Au fost trimise în China probele primelor încercări de

fabricare a obiectelor din caolin.

Se poate afirma că începuturile industriei porţelanului în Portugalia se datorează indiscutabil lui José Ferreira Pinto Basto, care a creat fabrica de la Vista Alegre, activă până în zilele noastre; cele dintâi încercări de coacere şi vitrificare de mici piese manufacturate cu caolin s-au făcut la Lisabona într-un mic furnal de încercare construit în grădina casei lui din Loreto. Fabrica a fost construită în 1824, pe moşia din Vista Alegre, lângă Aveiro. La început, întreprinderea s-a ocupat îndeosebi de fabricarea sticlei şi a cristalului şlefuit, domenii în care a atins mai târziu succese remarcabile; dar, odată cu descoperirea zăcămintelor de caolin din apropiere, a început fabricarea porţelanurilor.

Vasco Velante, cel mai recent istoriograf al artei porţelanului în Portugalia (Porto, 1949), distinge şase perioade în evoluţia producerii porţelanurilor la Vista Alegre.

Prima, care durează din 1824 până în 1826, este perioada încercărilor, din lipsa caolinului, cu ceramica din pulbere de piatră (*Queen's Ware*) sau din piatră neagră acoperită cu sticlă pulverizată. La început, pe lângă J. Maria Fabre şi Silva Ramos, au fost chemaţi din Saxonia, în 1826, meşteri specializaţi, printre care se afla şi José Scorder. Piesele din această perioadă se inspiră mai ales din orfevrăria engleză (căni de lapte, cafetiere etc.).

Cea de a doua perioadă, care durează de la 1827 până la 1835, cuprinde fabricarea pastei de porţelan cu caolin, cel puţin începând din 1827. Pe una din ceşti, semnată *Fabre Lusitano pinxit*, se poate citi următoarea legendă cu litere aurite: «Piesă de porţelan din primul cuptor mare, fabricată în Portugalia în fabrica din Vista Alegre, pe care sperăm s-o perfecţionăm când vom începe producţia la noile cuptoare». Aceste ceşti reprezintă de la început, prin măiestria decoraţiei, desenului şi coloritului,

o execuţie desăvârşită a porţelanului. Câteva farfurii, dintre care una fabricată în 1828 şi altele în 1832, constituie exemple ale evoluţiei acestei industrii artistice. Alte piese aflate în Palácio das Necessidades, din jurul anului 1884, aparţin aceleiaşi perioade. Principalii artişti decoratori au fost J. Maria Fabre (mort în 1829) şi Manuel de Morais da Silva Ramos (care încă mai lucra în 1835). Marca acestei epoci are iniţialele V.A. sub coroana regală.

Cea de a treia perioadă, care durează de la 1836 până la 1851, este considerată perioada de aur datorită descoperirii, în 1832, a unor importante zăcăminte de caolin, precum şi a înnoirii decorative, prin aducerea în ţară, în urma unui contract semnat la Londra, a artistului francez Victor François Chartier Rousseau. Perioada de care ne ocupăm se concretizează nu numai prin fabricarea pe scară largă a ceramicii de uz casnic, ci şi a unor piese decorative executate cu mare fineţe. înaltul nivel artistic atins atunci îngăduia porţelanurilor portugheze să rivalizeze cu cele mai bune piese străine. Pictura policromă şi aurită adoptă forme care amintesc încă de stilul imperial sau aparţin restauraţiei, fiind lucrate într-un stil care a fost numit «al doilea baroc». Muzeul din Vista Alegre şi colecţiile particulare şi ale muzeelor naţionale portugheze păstrează exemplare din această perioadă de aur, remarcabile prin perfecţiunea tehnică şi prin stilul decoraţiei, foarte apreciate din nou de către colecţionarii de astăzi.

În cea de a patra perioadă, care durează de la 1852 până la 1869, după moartea lui Rousseau, orientarea artistică a trecut în mâinile lui Gustavo Fortier, francez, decorator de primă mărime, de la care ne-au rămas opere semnate şi datate, şi un adevărat maestru al unei pleiade de artişti care au continuat să cultive gustul pentru glastrele de flori şi pentru ornamentele cu motive florale. în timpul absenţei sale din ţară, între 1855 şi 1861, când a

stat în Franţa, a fost înlocuit de alţi decoratori francezi: Filipe, pictor de flori la fel de bun ca Fortier, şi Berlon (1861 – 1869). Fortier a lucrat la fabrica din Vista Alegre până în anul 1870. în această perioadă, în care s-au primit importante comenzi regale, decoraţia floral ă a avut uneori un caracter romantic, alteori s-a inspirat din stilul vaselor greceşti, care pe atunci se numeau «etrusce», şi de asemenea, în sfârşit, a luat forme uşor baroce, caracteristice pentru perioada restauraţiei. Dar întotdeauna pictura este fină şi bogată, atât prin calitatea culorilor, cât şi prin aurul din care s-au lucrat unele ornamente.

Cea de a cincea perioadă, care ţine de la 1870 la 1880, corespunde orientării artistice date de Joaquim José de Oliveira care împreună cu colaboratorii săi a asigurat în continuare activitatea fabricii, chiar şi în timpul unui regim de criză şi decadenţă, în care au fost lăsate în părăsire, pe motiv că erau «demodate», decoraţiile şi modelele tradiţionale de la Vista Alegre.

În cea de a şasea perioadă, care ţine de la 1881 la 1921, Duarte José de Magalhães şi Roche Freire, discipoli ai lui Oliveira, duc mai departe o tradiţie artistică şi sunt principalii pictori de porţelanuri.

Renaşterea modernă a fabricii de la Vista Alegre datează din 1922, când, întorcându-se la tradiţiile picturii decorative create de Rousseau şi Fortier, s-a recurs la colaborarea sculptorilor vremii, Soares dos Reis şi Juan da Silva, pentru creaţia unor modele noi.

În această minuţioasă clasificare pe mai multe perioade în care Vasco Valente a împărţit istoria fabricii de la Vista Alegre, este urmărită pas cu pas opera pictorilor şi decoratorilor care s-au perindat la conducerea artistică a lucrărilor. Dar într-o viziune mai sintetică a evoluţiei artei porţelanurilor, am putea ţine seama de numai două perioade: cea dintâi ţine de la primele piese din porţelan

din 1827 până la momentul culminant în activitatea fabricii, atins în anul 1851, şi care corespunde conducerii artistice a lui Fabre, Rousseau şi Fortier, care au conferit porţelanurilor de la Vista Alegre o perfecţiune tehnică şi un gust decorativ comparabile cu acelea ale marilor centre, cum ar fi Sèvres, din ale cărui opere de ceramică de altfel s-a şi inspirat; cea de a doua perioadă începe după criza dintre anii 1870 – 1921 şi durează până în zilele noastre. În această perioadă, calitatea pastei şi fabricarea smalţurilor sunt superioare, iar orientarea decorativă, dată de marii artişti contemporani, a adus un suflu puternic de înnoire şi prosperitate.

XIX. CRISTALURI, FILDEŞURI ŞI OPERE DE FERONERIE

CRISTALURI. Originea artei cristalurilor din Portugalia a fost atribuită romanilor şi arabilor care au stăpânit pe rând teritoriul ţării, dar istoria nu poate consemna decât exemplare mai târzii, din secolul al XVI-lea, când cristalurile au devenit o industrie artistică naţională, exemplare păstrate la Vila da Faria, Lisabona, Alcochete, Tomar şi Santarém. În această perioadă cristalurile constituie o industrie populară rudimentară şi fără ornamentaţii bogate. Cristalurile mai fine, cum sunt sipetele şi raclele, precum şi obiectele de sticlă cu faţete şlefuite care figurează în inventare, erau toate de provenienţă flamandă, catalană sau veneţiană (Matos Sequeira). Obiectele de sticlă aduse din Veneţia erau numite «cristaline» şi constituiau una din dovezile de eleganţă în ochii nobilimii din secolul al XVI-lea. Interzicerea importului şi vânzării de cristaluri în 1563 ne permite să bănuim existenţa unei industrii portugheze care ar putea justifica această măsură protecţionistă luată de stat. Colecţiile particulare şi muzeele posedă câteva cristaluri din secolul al XVII-lea, potire, artofoare, cu gravuri sau picturi şi, câteodată, cu inscripţii ocazionale

sau cu numele posesorilor, ceea ce a îngăduit datarea obiectelor aparţinând acestei mici industrii din secolul al XVII-lea. Dar abia în secolul al XVIII-lea dom João al V-lea a construit fabrica regală de cristaluri, a cărei producţie explică darurile de obiecte de sticlă trimise împăratului Chinei în 1725. Perioada cea mai bine cunoscută a fabricării cristalurilor în secolul al XVIII-lea începe în 1769, odată cu construirea fabricii de la Marinha Grande, din porunca lui Wilhelm Stephens, şi abia din acest moment se poate scrie istoria amănunţită a cristalurilor portugheze din acest secol. Mai multe exemplare aflate în colecţii particulare şi cele de la muzeul fabricii, care şi astăzi are o producţie importantă, vădesc perfecţiunea gustului şi a tehnicii acestei industrii, care o fac să se apropie de modelele englezeşti din care se inspira pe atunci. În sfârşit, în 1824, la fabrica de la Vista Alegre s-a creat, paralel cu fabricarea porţelanurilor, o industrie a cristalurilor în stilul celor de Bacarat sau de Boemia şi mai ales în stilul modelelor englezeşti ale epocii. Unele cristaluri gravate cu stema regală sau chiar cu portretul regelui dom José, dovedesc bunul gust şi fineţea execuţiei.

FILDEŞURI. Piesa medievală cea mai importantă este Sfânta Fecioară de la Muzeul de Artă Sacră al catedralei din Évora. Este cuprinsă într-un triptic, şi constituie un exemplar remarcabil al artei franceze de la sfârşitul secolului al XIII-lea. Mai înainte a aparţinut mănăstirii Paraíso. Interiorul înfăţişează diferite momente ale Patimilor Domnului, distribuite în nouă despărţituri sau scene. Capul Sfintei Fecioare este, cu toate acestea, abia din secolul al XVI-lea.

Un alt exemplar de statuie în fildeş extrem de interesant, aparţinând artei exotice din timpul lui dom Manuel Preafericitul, este relicvarul de fildeş în care se păstrează ostia aflată la Muzeul din Viseo, operă în stil manuelin, dar executată în Congo (José de Figueiredo).

Este unul din documentele cele mai interesante care vorbesc despre influenţa artei portugheze asupra artei din teritoriile de peste mări. Pe capac sunt sculptate stema regală susţinută de doi îngeri, crucea lui Hristos şi Sfânta Fecioară cu Pruncul, în parte mutilat. Pe 309 diferitele despărţituri ale relicvariului, decorate cu ciulini ornamentali, se reproduc scene referitoare la minunile Sfintei Fecioare.

Alte opere, chiar dacă aparţin artei indo-portugheze, sunt frecvente şi în secolul al XVII-lea şi au fost descrise de Luis Keil. În *Resident Museum* din München există două sipete de fildeş în stil luso-oriental, adică ceylonez prin execuţie şi portughez prin unele teme. Unul dintre ele (de 0,30 pe 0,16 şi 018 înălţime), în formă de casetă hexagonală, are feţele împodobite cu sculpturi în fildeş. Pe capac are desene geometrice, mici rozete şi animale fantastice; pe feţele mari sunt compoziţii cu figuri, şi o friză cu animale stilizate serveşte drept bază pentru compoziţiile pomenite mai înainte. Sipetul este împodobit cu plăci de aur şi mici rozete ţintuite cu rubine, safire şi smalţuri. întreaga parte decorativă înfăţişează subiecte din mitologia orientală, dar cele două basoreliefuri principale de pe partea din faţă înfăţişează încoronarea simbolică a moştenitorului tronului ceylonez de către dom João al III-lea. Mai există un sipet, destul de asemănător ca formă şi distribuţie a basoreliefurilor, dar mai bogat decorat cu plăci de aur ţintuite cu rubine, smaralde, perle şi diamante. încuietoarea are un rubin uriaş, iar pe capac se află un medalion cu pietre preţioase; este susţinută de patru himere de aur smălţuit, probabil mai târziu, care se vede că au fost cizelate de orfevrii din München şi poartă data de 1570. Alături de câteva basoreliefuri care reproduc dansuri şi ceremonii liturgice ori războinice, se află altele care înfăţişează subiecte portugheze: scene de vânătoare în care apar cavalerii vânând mistreţi şi păsări, o luptă

între doi nobili care îşi încrucişează spadele sau se înfruntă cu lancea. în sfârşit, un alt basorelief înfăţişează un hidalgo portughez călare urmat de un puşcaş şi de un paj cu lance şi un scut făcut dintr-o veche monedă de aur. Luis Keil l-a identificat drept reprezentativ pentru epoca lui dom João de Castro, cu atât mai mult cu cât compoziţia aminteşte de una din tapiseriile din Viena care se referă la faptele sus-numitului viceregе al Indiei (1548). Sipetul ar trebui să fie, prin urmare, de la mijlocul secolului al XVI-lea, aşa cum sugerează de altfel şi veşmintele şi armele. Se prea poate ca aceste două sipete să se fi aflat printre obiectele pe care regele Portugaliei le-a trimis în dar în Germania, unde, în 1570, au fost adăugate la unul dintre ele cele patru picioare de aur pe care le are astăzi. Un alt sipet, al treilea, aflat la *Volkskunst Museum* din Berlin, tot hexagonal (0,257 pe 0,112 şi 0,115 în înălţime), are, atât pe feţele principale cât şi pe capac, decoraţii cu basoreliefuri care înfăţişează scene religioase creştine alături de altele cu semnificaţie simbolică hindusă. Cele dintâi sunt Adoraţia magilor şi Martiriul Sfântului Ioan Evanghelistul, Buna Vestire, Naşterea Domnului şi Uciderea pruncilor. Pe capac se află o reprezentare a Tatălui Ceresc, Martiriul Sfântului Sebastian şi Rusaliile. În sfârşit, sunt reproduse scene cinegetice şi altele mai greu de interpretat, care dovedesc amestecul hibrid – de teme indiene şi influenţe persane cu cele creştine, alături de blazoane, pe unul dintre care se vede un scut mic cu două embleme (cele cinci steme albastre) ale Portugaliei.

Aceste casete dovedesc influenţa portugheză asupra artelor plastice din Ceylon începând din prima jumătate a secolului al XVI-lea, şi sunt unul din reflexele cele mai diafane ale artei luso-orientale în fildeş. Alte obiecte, ca bunăoară crucifixe, statuete ale Sfintei Fecioare, statui de sfinţi etc., au fost lucrate apoi în India, ca urmare a creştinării. Unul din motivele cele mai răspândite este

Visul lui Iacob sau al Păstorului Adormit, interpretarea creştină în fildeş a tradiţiei indiene a Visului lui Krishna. Luis Keil, căruia îi datorăm cercetarea acestui interesant capitol al artei indo-portugheze, se referă la documente portugheze din secolul al XVII-lea, găsite de părintele Chilling, privitoare la fabricarea şi exportarea acestor fildeşuri. Toate acestea dovedesc că cele dintâi influenţe europene asupra artei din Extremul Orient au fost exercitate de către portughezi, începând din prima jumătate a secolului al XVI-lea, şi exemplarele pe care le-am pomenit mai înainte pot fi situate pe la jumătatea acestui secol; sunt admirabile atât sub aspectul concepţiei cât şi sub aspectul execuţiei, ceea ce arată că este vorba de o influenţă profundă şi nu o timidă încercare de asimilare. Celelalte influenţe europene: olandeză, engleză, franceză etc., sunt din secolul al XVII-lea şi fac parte din alte cicluri de relaţii economice şi artistice.

FERONERIA. Pe cât de impresionantă şi bogată a fost arta feroneriei în Spania, pe atât de limitată şi săracă a fost în Portugalia. Nu există în arta portugheză nimic comparabil cu excelentele grilaje ornamentale din bisericile şi catedralele spaniole. La catedrala din Lisabona se păstra până nu de mult un mare grilaj romanic, a cărui temă principală era alcătuită dintr-o serie de spirale identice cu cele de la catedralele din Oviedo şi León. La catedrala din Évora s-au păstrat din epoca manuelină două mari grilaje lucrate de meşterul António Fernandes, care a făcut şi grilajul de la biserica Santa Cruz din Coimbra, astăzi dispărut. Grilajele de la căminele din Sala Lebedelor de la Palatul din Cintra sunt un exemplu al eleganţei neîntrecute în arta de a lucra fierul din epoca lui dom Manuel Preafericitul. Din aceeaşi epocă sunt şi vasele de mangal din fier forjat care se păstrează la muzeele din Lisabona şi Viseo.

Din secolul al XVII-lea, în provincia Alentejo, chiar

lângă graniţa cu Spania, îndeosebi la Marvão şi la Portalegre, există interesante grilaje în fier forjat la ferestrele unor palate. Dar în afară de unele mici detalii decorative, ferecături de oglinzi, încuietori, clanţe şi în mod excepţional paturi (Porto), arta feroneriei n-a avut în Portugalia destulă importanţă pentru a constitui un capitol special în cadrul artelor decorative. Mai importantă, în capitolul rezervat etnografiei şi artei populare, a fost arta de a lucra lemnul, înscriindu-se în vechea tradiţie a ornamentelor vizigote sau a celor romane, aşa cum se poate vedea găsi astăzi la juguri, în general policromate, îndeosebi în nordul ţării.

Se mai păstrează în Portugalia mărturii interesante ale gradului de perfecţiune pe care de-a lungul secolelor l-a atins tâmplăria artistică. Ar fi nevoie, pe de o parte, de o selecţie fotografică a acestor preţioase documente şi de ordonarea lor sistematică, pentru a obţine o panoramă cronologică a stilurilor artistice predominante în ţară în diferite epoci ale istoriei sale, şi pe de altă parte de dificila şi lenta identificare a autorilor în urma unei răbdătoare consultări a documentelor din arhivele istorice. Dar cum Portugalia în trecut şi-a cheltuit energiile în făurirea geografiei întregii planete şi a unei părţi importante din istoria altor popoare, n-a dispus de timpul necesar pentru a cerceta şi a consemna contribuţia ei strălucită la cultura universală. Generaţiilor de astăzi şi de mâine le revine sarcina de a realiza această importantă operă, pe cât de vastă pe atât de patriotică.

XX. COVOARE, BRODERII ŞI DANTELE

COVOARELE DIN ARRAIOLOS. Începând din momentul când se inaugurează relaţiile Portugaliei cu Orientul s-a produs în ţară o mare admiraţie pentru covoarele persane şi indo-persane, şi Portugalia a devenit indiscutabil una din ţările cele mai bogate în covoare în stil oriental. Până astăzi în muzeele portugheze, îndeosebi în

cele din Lisabona şi Coimbra, se păstrează colecţii importante de covoare persane; pe unul din aceste covoare aflat la Muzeul din Lisabona, este desenat un blazon nobiliar aparţinând casei care l-a comandat. În muzeele din Franţa, Anglia şi Germania există câteva covoare orientale pe care sunt înfăţişate corăbii cu marinari portughezi. Aceasta explică faptul că obiceiul de a importa exemplare de înaltă calitate în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea a creat un gust foarte select pe care încercările industriei portugheze nu-l puteau satisface. Pe măsură ce călătoriile în India şi legăturile cu Orientul au devenit tot mai dese, s-a născut în Portugalia o mică industrie, mai curând de broderii decât de covoare, aşa-numitele «covoare din Arraiolos», care par să se fi inspirat din modelele indo-persane. Exemplarele cele mai vechi corespund celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea şi sunt produsul unei industrii casnice sau mai curând al atelierelor din mănăstiri. Temele decorative, fie naturaliste, fie inspirate din desene persane, erau brodate cu lână pe o urzeală de cânepă sau in. De aceea nu aveau consistenţa pe care o cere un covor şi erau folosite mai curând drept cuverturi pentru cufere şi pereţi.

În secolul al XVII-lea, tonalităţile predominante sunt roşul, albastrul, galbenul, verdele, formând o bogată policromie; dar în secolul al XVIII-lea nu se mai întâlnesc atât de des temele orientale şi încep să domine tonurile de albastru şi galben, iar desenul are un caracter popular foarte marcat.

Covoarele din Arraiolos au constituit în felul acesta o mică industrie de artizanat cultivată într-un spaţiu limitat din provincia Alentejo, ale căror ornamente şi desene, uneori cu naivitatea caracteristică pentru arta populară, au dobândit mult farmec şi un puternic efect decorativ datorită bunului gust şi armoniei tonalităţilor folosite: nuanţe de albastru, galben, brun, verde şi uneori roşu. în

Colecţia Relvas (Alpiarca) există un covor din Arraiolos brodat pe mătase şi datând din 1761, dar este vorba de un exemplar rar. La sfârşitul secolului al XVIII-lea această artă pitorească şi populară a decăzut atât în ceea ce priveşte alegerea temelor, cât şi sub aspect tematic.

Cât priveşte tapiseriile, singura încercare de industrie care se cunoaşte este aceea de la Tavira (1773 – 1783), creată în timpul domniei lui dom José, dar care nu a prosperat. Se păstrează câteva exemplare rare; dintre ele, cel mai important, aflat la Muzeul Figueira da Foz, este un covor cu motiv vegetal de nouă metri lungime pe trei şi patruzeci lăţime.

ŢESĂTURI ŞI CUVERTURI. Au fost cercetate în mod special două grupuri deosebite: grupul cuverturilor indo-portugheze şi cel al cuverturilor de la Castelo Branco. Nu există nicio îndoială că în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea cuverturile în stil oriental brodate cu fir de mătase pe urzeală de in lână sau bumbac şi căptuşite de multe ori cu stofă, constituie o industrie de artizanat, îndeosebi în Cambodgia şi Bengal, lucrate de artişti indigeni. Este pomenit de obicei pasajul din *Comentariile* lui Alfonso de Albuquerque în care se vorbeşte despre brodezele indiene trimise la Lisabona la începutul secolului al XVI-lea (1511). Iar, pe de altă parte, doamnele portugheze de la curtea din Malacca au oferit căpitanului Hurtado de Mendoza (1606 – 1609) o cuvertură brodată de ele. Cardinalul Rey i-a trimis lui Xerife, în 1580, cuverturi din Cambodgia şi Bengal pe care erau înfăţişate scene de vânătoare, păsări şi copaci. Aşadar, o mare parte din aceste cuverturi indo-portugheze erau brodate chiar în India, ceea ce explică foarte bine caracterul oriental al decoraţiei şi al tehnicii. Există câteva exemplare la muzeele din Lisabona şi Coimbra, precum şi în colecţii particulare, atât în Portugalia, cât şi în străinătate (Londra, New York, Boston, Roma etc.).

Dar fie că au fost lucrate în India, fie mai târziu în

Portugalia, de indigeni sau de portughezi, ceea ce la urma urmei interesează pentru istoria artei este caracterul lor decorativ, şi trebuie să fie clasificate ţinând seama de structura compoziţiilor şi de concepţia decorativă. Astfel, se pot distinge prin compoziţia lor în fâşii (ca în aşa-numitele «pături de India»); o altă lucrare are un medalion central, iar alta, a treia şi ultima, are partea centrală a compoziţiei decorată cu diferite motive independente, înconjurate de un chenar foarte lat. Aceste compoziţii reflectă diferite concepţii decorative, dar în primul rând temele, orientale sau europene, conferă acestor cuverturi brodate un caracter ornamental diferit. Astfel, se poate vedea că la exemplarele cele mai vechi (secolul al XVI-lea) temele sunt exclusiv indiene, ţinând de simbolismul hindus; sunt geometrice sau florale la modelele din secolul al XVII-lea, sau indo-portugheze la modelele care îmbină motivele tradiţionale ale acestei decoraţii cu teme europene scoase din Biblie, din mitologia greco-romană, din iconografia creştină sau chiar din istoria portugheză, cum ar fi bunăoară Restauraţia din 1640. Pe de altă parte, după veşminte pot fi recunoscute personajele europene îmbrăcate după moda secolului al XVII-lea, în scene maritime, scene de vânătoare sau evocări istorice, şi nu rareori se pot vedea teme nobiliare şi chiar heraldice. Acest caracter indo-portughez este deci rezultatul hibridităţii temelor, care, de altfel, au înnoit mai curând expresia iconografică decât pe cea propriu-zis decorativă. Sub aspectul tehnicii, punctele broderiei sunt foarte variate şi uneori diferă pe diferite porţiuni ale aceleiaşi cuverturi; mai important este caracterul cam familiar pe care-l prezintă desenul acestor compoziţii, fără a atinge perfecţiunea şi nici stilizarea pe care o putem vedea la alte opere decorative, cum ar fi fildeşurile şi covoarele.

Cuverturile de la Castelo Branco sunt în general brodate din fire de mătase pe urzeală de fire cu teme

zoomorfe şi fitomorfe, uneori şi cu figuri umane într-o interpretare plastică {u caracter popular. Unele dintre ele, mai apropiate de perfecţiune în ceea ce priveşte desenul şi stilul decorativ, amintesc de modelele spaniole care au exercitat o puternică influentă în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Cuverturile de la Urros, Arneiro şi Cabeceiras de Basto, în nord, posedă întreaga savoare a unui regionalism primitiv, cu decoraţia lor naturalistă sau geometrică. O răspândire foarte larga au avut şi cuverturile indiene cu păsări şi glastre cu flori de diferite culori, astăzi foarte căutate de colecţionari, mai ales când timpul a estompat tonalităţile, ceea ce le conferă farmecul frunzelor moarte.

DANTELE. Dantelele, ca în toate ţările cu ieşire la mare, constituie o industrie artistică naţională. Inspirate din plasele de pescuit, munca preferată a soţiilor de pescari, arta dantelei a fost desigur cunoscută din cele mai vechi timpuri; este pomenită de scriitorii portughezi încă din secolul al XVI-lea (Matos Sequeira). Nu este deci surprinzător faptul că unele dintre principalele centre ale industriei dantelăriilor din Portugalia sunt oraşe de coastă, ca bunăoară Setúbal, Vila de Conde, Peniche şi alte localităţi din Algarve. Dar a avut, ca atâtea alte industrii decorative din Portugalia, un caracter popular, oferind un interes indiscutabil îndeosebi pentru studierea folclorului.

CUPRINS

Nota ediţiei româneşti 5
Prefaţă 7
ARHITECTURA 17
I. ARTA PREROMANICĂ ŞI ROMANICĂ 18
II. ARTA GOTICĂ 33
III. ARTA PREMANUELINĂ ŞI MANUELINĂ 52
IV. ARTA RENASCENTISTĂ 79
V. ARTA BAROCĂ 86
Secolul al XVII-lea 86
Secolul al XVIII-lea 90
Sculptura decorativă 95
Arhitectura secolelor XI şi XX... 105
SCULPTURA 107
VI. SCULPTURA MEDIEVALĂ 108
Sculptura romanică 108
Sculptura decorativă 108
Sculptura sepulcrală 111
Sculptura gotică 111
Sculptura sepulcrală 111
Icoane sculptate (sec. XIV) 117
Sculptura sepulcrală 122
Icoane sculptate (sec. XV) 127
VIL SCULPTURA MANUELINĂ 134
Curentul naţional 135
Arta galaico-vizcainä din nord 137
Sculptorii de altare flamanzi 138
VIII. SCULPTURA RENASCENTISTĂ... 140
IX. SCULPTURA BAROCĂ 150
Secolul al XVII-lea – 151
Secolul al XVIII-lea 154
Vicleimurile 161
Sculptura din secolele al XIX-lea şi al XX-lea 162
PICTURA 165

X. UN SECOL DE PICTURĂ (1450 – 1550) 166
Pictura de la sfârşitul secolului al XV-lea 178
XI. PICTURA MANUELINĂ 180
XII. PICTURA ÎN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVI-LEA ŞI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA 223
319 Italienizanţii 226
XIII. PICTURA DIN SECOLUL AL XVIII-LEA 238
Pictura din secolele al XIX-lea şi al XX-lea 247
ARTELE DECORATIVE 253
Introducere 254
XIV. ORFEVRĂRIA 258
Evul mediu 258
Orfevrăria romanică 258
Orfevrăria gotică 260
Orfevrăria manuelină 262
Orfevrăria renascentistă 265
Orfevrăria profană din secolele al XV-lea şi al XVI-lea 267
Ciclul lui Dom João 270
Secolul al XVII-lea 271
Orfevrăria din secolul al XVIII-lea... 276
XV. MOBILIERUL 281
XVI. CERAMICA SMĂLŢUITĂ 284
Secolul al XVIII-lea 292
XVII. AZULEJO 294
XVIII. PORŢELANURILE 304
XIX. CRISTALURI, FILDEŞURI ŞI OPERE DE FERONERIE 308
Cristaluri 308
Fildeşuri 309
Feroneria 312
XX. COVOARE, BRODERII ŞI DANTELE 314
Covoarele din Arraiolos 314
Ţesături şi cuverturi 315
Dantele 317

BUN DE TIPAR: 12.11.1976
APĂRUT 1976

Biblioteca de artă

190

Arte și civilizații

istoria artei portugheze

Putem spune că puține țări se bucură de prezența unui istoric al artei de importanța lui Reynaldo Dos Santos care să fi contribuit prin studii atît de numeroase, decisive și strălucite, la cunoașterea artei din patria sa. Amintim studiile sale, întotdeauna pline de miez, asupra esteticii portugheze, în care valorifică marea, cu zările ei necuprinse, cu țărmurile ei de curînd descoperite, cu formele ei vii și concrete de scoici, tachelaje, vele și furtuni, pentru a explica înțelesul faustic al artei portugheze, și în care Renașterea, atît de deosebită, prin realismul ei, de cea italiană, este privită ca opera unor oameni ce au străbătut oceanele. În toate aprecierile sale, pînă și în cele mai stricte referințe documentare, se simte întotdeauna o adiere de poezie, ba chiar, aș putea spune, fiorul unei neliniști metafizice, care îi impregnează toate lucrările cu un sens transcendent și cu o elevație intelectuală.

JOSÉ CAMÓN AZNAR

Lei 14,50